



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Digitaler Bilderstreit – Fotografie zwischen
Demokratisierung und
Entprofessionalisierung“

Verfasserin

Luiza-Lucia Puiu

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	1
2. Vorgehen und Methoden	5
3. Einführung in die Begrifflichkeit	9
3.1. Fotografie als Medium	9
3.2. Fotografie als Bildform	11
3.3. Die Digitalisierung	20
3.4. Partizipation und Demokratisierung	26
4. Die Bildergesellschaft und der lange Weg dahin	29
4.1. Der Iconic Turn	37
5. Die Digitalisierung der Fotografie	41
5.1. Technische Erleichterungen	41
5.2. Erzählen mit Bildern: Fotografie als interpersonelles Kommunikationsmittel	48
6. Digitale Fotografie zwischen Demokratisierung und Entprofessionalisierung	65
6.1. Demokratisierung der Fotografie	71
6.2. Der Standpunkt der Professionellen	84
6.2.1. Vorwurf 1: Auslagerung und Wertverfall	88
6.2.2. Vorwurf 2: Preisdumping	96
6.2.3. Die Meisterfotografie in Österreich	98
7. Zusammenfassung	109
Anhang	112

A. Literaturverzeichnis	113
B. Abbildungsverzeichnis	119
C. Quellenverzeichnis	121
D. Linkverzeichnis	125
E. Abstract	129
Curriculum Vitae	131

Danksagung

Ich danke meinem Betreuer, Prof. Rainer Maria Köppl für die spannenden Seminare in Semiotik und Vampirologie, für die liebevolle, geduldige und detaillierte Betreuung – aber vor allem für das Glauben an eine Wissenschaft, die höchst interessant, immer verständlich und sogar sehr spannend sein muss.

Ich danke Dr. Andrea Gnam für die ausführlichen Diskussionen, für die herzhafte Beratung und die interessanten Seminaren zur Fotografietheorie.

Ich danke Prof. Roswitha Breckner für die Einführung in die visuelle Soziologie, die mir dadurch eine neue Sicht auf die Bilderwelt ermöglicht hat.

Ich danke Philipp Naderer für die Bereitstellung unzähliger Bücher, für die schönen Museumbesuche, für die technische Unterstützung, für das geduldige Lektorieren und für die schöne Zeit zusammen.

Ich danke Mihai Vasile und Andrei Pungovschi, zwei wunderbaren rumänischen Fotojournalisten, die mein frühes Interesse an Fotografie leiteten und mich immer wieder ermutigten, Geschichten in Bildern zu erzählen.

Ich danke meinen Eltern, Maria Puiu und Lucian Puiu für den Mut, mir den Besuch einer deutschsprachigen Schule ermöglicht zu haben und für ihr Vertrauen.

Herzlichen Dank auch an: Prof. Ramón Reichert, Prof. Brigitte Marschall, Mag. Alexander Hecht, Prof. Edgar Egger, Mag. Maria Schreiber, Cristi Lupsa, Georgiana Iacob, Adele Siegl und Mag. Adalbert Schlögl.

Danke.

1. Vorwort

Hinter jedem Forschungsthema liegt wohl eine sehr persönliche Geschichte und eine tiefe Beschäftigung, die weit in die Kindheit des Autors verankert zurückreichen kann. So auch bei mir.

Ich träumte in meiner Teenagerzeit davon, Fernsehjournalistin zu werden und später Kriegsphotografin. Darin sind die typischen Wünsche der Jugend verpackt: von zuhause weg zu gehen, durch die Welt zu reisen, Menschen zu helfen und mitzuwirken, eine gerechtere Welt erschaffen zu können.

Als ich meine ersten Bilder an eine Presseagentur sandte – damals über eine teure Dial-up Internetverbindung, alle mit der Digitalkamera meiner Mutter aufgenommen – teilte ich dem Bild-Editor mit, ich sei Luiza, 15 Jahre alt und wenn ich „mal groß bin“, wäre ich gerne Journalistin.

Ihm haben, warum auch immer, meine damaligen Fotos (oder mein Mut) gefallen und ich bekam einen Vertrag zugesendet, gefolgt von jahrelanger liebevoller editorialer Unterstützung. Diesen ersten Moment, in dem ich als Jugendliche einen Fotografenvertrag in der Hand hatte, von einer Agentur, deren Namen man immer im Fernsehen vernahm, betrachtete ich verblüfft lange Zeit wie ein Wunder. Ein Teil dieses Staunens findet sich in meiner Diplomarbeit wieder: in der Frage, wie dies möglich war. Wie konnte es sein, dass ich oder irgendein anderes Schulkind als Fotograf für eine national erfolgreiche Agentur arbeiten konnte? Ein Mädchen in dem Alter könnte nicht annähernd vollwertig als Bäckerin, Lehrerin oder Journalistin arbeiten, wohl aber als Fotografin.

Die Antwort findet sich in der Digitalisierung des Mediums Fotografie. Ohne diese und ohne das Internet wäre es wohl unmöglich gewesen. Doch diese große Chance für mich war gleichzeitig für etablierte Fotografen der Anfang einer Krise. Preisdumping, Entprofessionalisierung, oder „McDonaldisierung“ nennen es manche Professionelle, deren Beruf durch Leute wie mich in Gefahr gebracht wurde.

Einige Jahre später, im Alter von 18 Jahren, kam ich nach Wien, um Medienwissenschaft zu studieren und war überzeugt, darin eine Beschäftigung mit der Fotogra-

fie zu finden. Eine Internetverbindung war mittlerweile fast überall kostengünstig möglich, digitale Kameras leistbar, die Handyfotografie verbreitete sich und spätestens zu diesem Zeitpunkt konnte sich jeder Kamerabesitzer als Fotograf bezeichnen.

Als ich zögerte, meiner Mutter von meinem neuen Freund zu erzählen, schickte ich ihr ein Bild von uns. Ich löste auch eine ganze Reihe anderer Herausforderungen, indem ich Fotos aufnahm, anstatt Zettel oder E-Mails zu schreiben. Diese Möglichkeit, funktionale Kommunikation durch Bilder und nicht durch Schrift durchzuführen, ist das, was ich in der Arbeit als *interpersonelles Kommunikationsmedium* Fotografie bezeichne. Diese visuelle Alternative zur Schrift gibt es (unter den selben Versandbedingungen), erst seit der Digitalisierung der Fotografie.

Konträr zu dem, was man vorwissenschaftlich glauben könnte, ist selbst die Schrift kein besonders altes *Massenmedium*. Als älteste Schrift gilt nach den letzten archäologischen Erkenntnissen, die Keilschrift der Donaukultur. Sie wurde bereits 5.500 vor unserer Zeit verwendet.¹ Die alten Schriften waren jedoch ein streng gehütetes Monopol der Gelehrten. Der Durchschnittsmensch der Geschichte hat sich 200.000 Jahre hauptsächlich verbal ausdrückt.² Er hat flüstern oder sprechen können, schreien oder singen, alleine oder mit seinen Mitmenschen, die sich aber alle am selben Ort zur selben Zeit befinden mussten, um ihn hören zu können. Nur eine überschaubare Anzahl visueller Darstellungen ist heute erhalten: von Höhlenmalereien bis zu Gemälden. Bilder waren lange Zeit eine Seltenheit die Bewunderung erfuhr. Sie hatten immer schon Magisches an sich, eine unerklärte Kraft, die später der Kirche Grund genug war, sie zu fürchten und zu verbannen.

¹ Auf dem aktuellen rumänischen Boden, in Transilvanien, wurden 1960 die Täfelchen von Tărtăria gefunden. Historiker gehen davon aus, dass die Keilschrift der neolithischen Donaukultur 1000 Jahre älter sein könnte, als die nächste älteste Schrift der Geschichte, die der Sumerer. Vgl. HAARMANN, HARALD: *Geschichte der Schrift. Von den Hieroglyphen bis heute*. München: C.H.Beck, 2002 S.20

² Genetikforscher der Oxford University gehen davon aus, dass vor 200.000 im Gehirn unserer Vorfahren eine Mutation des Gens FOXP2 stattgefunden hat, die für das Sprachvermögen verantwortlich ist. Das Gen FOXP2 befindet sich auf dem menschlichen Chromosom 7q31 und manifestiert sich im Fall einer Beschädigung mit Sprach- und Verständnisschwierigkeiten. Wissenschaftlicher Artikel dazu: ENARD, WOLFGANG et al.: Molecular evolution of FOXP2, a gene involved in speech and language. NATURE, 418 08 2002, Nr. 6900. *Der Spiegel* schreibt am 15. August 2002: „Eine Mutation trennt Mensch und Affe.“ <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,209530,00.html>

Erst im 18. und 19. Jahrhundert erhielt der europäische Durchschnittsmensch durch die allgemeine Schulpflicht die Schrift als privates Medium. Nun konnte er selbst Briefe schreiben und erste Bücher in Nationalsprachen lesen. Schon kurz darauf erreichte ihn ab 1900 das großartige Angebot des Fotokameraherstellers Kodak: „You press the button, we do the rest“. Es lud ein, analoge Fotokameras für Alltagsaufnahmen zu verwenden. Doch analoge Fotografie stellte dem wenig ambitionierten Gelegenheitsfotografen noch sehr viele Hürden in den Weg.

100 Jahre später war es nun mit der Digitalisierung soweit. Er, der Durchschnittsmensch (und mit ihm auch ich), gewann die Ermächtigung, Fotografien zu produzieren und sie in der selben Geschwindigkeit zu verbreiten wie die Schrift. Damit veränderte sich die Kommunikation grundlegend. Millionen Bilder, wenn nicht sogar bald Milliarden, werden täglich über Facebook verschickt, fast jedes neue Mobiltelefon hat eine passable Kamera integriert.

„Es sind nicht Texte, sondern Bilder, die die Wende zum 21. Jahrhundert markieren und sich in unsere Köpfe eingebrannt haben.“³

Die Digitalisierung veränderte den gesellschaftlichen Gebrauch von Bildern in seiner ganzen Komplexität. Als Produzent oder als Rezipient kann und will man der Fotografie nicht mehr entgehen. Sie ist zu einem alltäglichen Kommunikationsmedium geworden und quantitativ so verbreitet, dass man den Traum der alexandrinischen Bibliothek, alle Bücher (in diesem Fall Bilder) an einem Ort zu versammeln, durch Google in großen Teilen als erfüllt sehen kann.

Doch dies ist keine einseitige Erfolgsgeschichte. *Mediafax Foto*, die Agentur aus meiner Erzählung, kündigte als Folge der Digitalisierung und wohl auch der Finanzkrise, 4 der 5 dauerhaft angestellten Fotografen. Der Großteil der Zeitungen, die Fotos veröffentlichten, musste ihre Tore schließen oder radikale Sparmaßnahmen ergreifen. Auch in allen anderen Bereichen der Fotografiebranche wurde gekürzt oder Insolvenz angemeldet. Dass der demokratische Prozess der Digitalisierung auch ihre Gegner hat, macht die Medienentwicklung erst spannend und damit zum Thema meiner Diplomarbeit.

³ BURDA, HUBERT: Iconic turn weitergedreht. In HUBERT, BURDA/ MAAR, CHRISTA (Hrsg.): *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 2004, S. 13.

2. Vorgehen und Methoden

Der erste Schritt meiner Auseinandersetzung mit der Digitalisierung der Fotografie ist die Eingrenzung und Definierung der verwendeten Terminologie. Begriffe wie „Medium“ und „digital“ werden in fachspezifischer Literatur mit schwankenden Bedeutungen benutzt. Es war mir daher wichtig, die Fotografie als *Medium* und als *Bildform* zu definieren und sie dadurch aus medienwissenschaftlicher und bildwissenschaftlicher Perspektive untersuchen zu können. Weiters definiere ich die Digitalisierung nicht als fotografische Errungenschaft, sondern als technische Erweiterung von Kommunikationskanälen, inklusive mobiler Nutzung und dem Internet.

Eine gesellschaftliche Folge der Digitalisierung ist die Erhöhung der Partizipation. Die Veränderungen sind so groß, dass man einen historischen Vergleich heranziehen muss, um diese Entwicklung als explosionsartig zu erkennen. Ein Exkurs in die Geschichte des Bildgebrauchs soll helfen, die heutige erhöhte Partizipation des Mediums als nicht-selbstverständlich zu betrachten. Das Kapitel *Die Bildergesellschaft und der lange Weg dahin* ist folglich eine Erweiterung des Halbsatzes „Im Gegensatz zu früher“.

Nach einem ausführlichen Verständnis dieser Entwicklung beschäftigt sich das nächste Kapitel mit der charakteristischen Bestrebung der Digitalisierung, Kommunikation schneller, einfacher und günstiger zu machen. Während die nötigen technischen Kompetenzen sinken, werden die fotografischen Lernprozesse durch das Internet und durch Kameraattribute gefördert. Somit kommt die digitale Fotografie an einem Zeitpunkt an, ab dem sie ebenso einfach aufgenommen und verbreitet werden kann wie schriftliche Botschaften. Diese Eigenschaft ist schon in dem Wortspiel *Linguistic-Iconic Turn* suggeriert, jene zwei Theorien, die eine Rivalität zwischen Bild und Schrift darlegen. Anhand von Handyfotografien und Social Media Angeboten wird der Nutzer eingeladen, sowohl bildlich wie auch sprachlich auf soziale Weise zu interagieren. Diese beobachtete parallele Nutzung der Fotografie zur Schrift vergleiche ich anhand sprachwissenschaftlicher und bildwissenschaftlicher Positionen. In puncto *Zweck*, *Funktion* und *Glaubwürdigkeit* scheinen bei-

de Kommunikationsformen, in ihrer digitalen Form, zahlreiche Überschneidungen aufzuweisen.

Wenn die digitale Fotografie also wie die Schrift ein interpersonelles Kommunikationsmedium wurde und von jedem zu jedem Zweck aufgenommen und schnell verbreitet werden kann, ist diese Entwicklung aus dem Blickwinkel sozialistischer Medientheoretiker des 20. Jahrhunderts, wie Bertolt Brecht und Hans Magnus Enzensberger, als Demokratisierung zu sehen.

Die andere Seite der gesellschaftlichen Segregation im Bezug zum Mediengebrauch sind die kulturpessimistischen Stimmen derjenigen, die in der Digitalisierung keine Demokratisierung, sondern eine Anarchie sehen. Die selbe Entwicklung, die für Kulturoptimisten *die Geburt eines freien Mediums* ist, beschreiben Kulturpessimisten als *Tod der Fotografie*.⁴

Die zwei dialektischen Positionen zum Gebrauch des Mediums lassen sich weltweit beobachten. Österreich sticht jedoch mit einer Besonderheit hervor: Es pflegt als letztes EU-Land die Meisterpflicht für den FotografInnenberuf. Der klassische Weg um in Österreich als Fotograf gewerblich tätig zu sein, ist eine dreieinhalbjährige Lehre abzuschließen, gefolgt von einer Gesellenprüfung, um schließlich einen Meistertitel zu erlangen. Die lange Ausbildung und die nötige Meisterprüfung, wird vom *Verein der freien digitalen Fotografie* als konkurrenzabweisende Barriere kritisiert. Der Innungsmeister Michael Weinwurm sieht hingegen eine wirtschaftliche Schutzfunktion in der österreichischen Meisterpflicht. Im „Öffnen“ der Möglichkeit kommerzieller Nutzung von Fotografie befürchtet er einen wirtschaftlichen Verlust, der etablierten FotografInnen zu schaffen macht. Vom Konzept der Demokratisierung hält er nichts und umschreibt es in einem Interview mit mir als „*Kommunismusierung*“.

Meine Arbeit setzt sich als Ziel, die zwei Thesen der Demokratisierung und der Entprofessionalisierung zu behandeln und Vertreter beider Seiten zu Wort kommen zu lassen. Als Methode dient der Vergleich mit medientheoretischer Literatur, das Einbringen von Beispielen in geschichtlicher oder fotografischer Form und nicht zuletzt ein qualitatives Interview mit dem Innungsmeister Michael Weinwurm.

⁴ Vgl. MITCHELL, WILLIAM J.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge: MIT Press, 1992

Am Ende des Schreibprozesses fühlt sich die Arbeit wie eine Talkshow an, wie eine Debatte an einem runden Tisch von MedientheoretikerInnen und MedienproduzentInnen. Auf der einen Seite sitzen Hans Magnus Enzensberger, Bertolt Brecht und Lawrence Lessig. Ihnen gegenüber: der Polemiker Andrew Keen zusammen mit einem Repräsentanten der Berufsfotografen, der an Theorie weniger interessiert ist als an der wirtschaftlichen Absicherung seiner Branche. Meine Rolle war es die Teilnehmer auszuwählen, sie zu dem richtigen Zeitpunkt zu Wort kommen zu lassen, ihre Aussagen zu moderieren, sie zu konfrontieren und darüber zu reflektieren. Das alles ausführlicher, zeit- und raumintensiver, als es in der realen Welt möglich gewesen wäre.

Es entspricht meinem Vorhaben, diese Arbeit gendergerecht und gleichberechtigt zu verfassen. Gemeint sind natürlich immer sowohl Fotografen, wie auch Fotografinnen, sowohl männliche wie auch weibliche RezipientInnen. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit habe ich leider auf die weibliche Spezifikation verzichten müssen. Theoretische Begriffe wie „Rezipient“ und „Produzent“, aber auch „Internetnutzer“, „Meisterfotografie“ und „Bürgerfotojournalismus“ würden in der gendergerechten Sprache die Lesbarkeit des Textes stark erschweren. Es bleibt zu hoffen, dass sich die Gesellschaft langfristig an den neuen Gebrauch gewöhnt und dass die Verwendung gendergerechter Sprache bald kein Problem mehr darstellen wird.

3. Einführung in die Begrifflichkeit

3.1. Fotografie als Medium

Die Mehrzahl der wissenschaftlichen Schriften zur Fotografie beschäftigt sich mit einer historischen Auseinandersetzung, einer Auflistung und Kontemplation bedeutender FotografInnen und deren Werke. Die Sicht ist dadurch eine *kunst*geschichtliche, die nach dem kulturellen Wert fragt, nach Bildkomposition und Lichtführung, nach den verwendeten Techniken und vielleicht auch nach den sozialpolitischen Umständen im Leben der namhaften FotografInnen. Fotografien, die nicht als Kunst gesehen werden, finden in dieser Form der Geschichtsschreibung weniger Beachtung. Persönliche Aufnahmen, visuelle Erinnerungen, fotografische Aufzeichnungen waren lange Zeit genauso wenig ein wissenschaftliches Forschungsobjekt wie handgeschriebene Zettel.

Doch so wie es eine Geschichte der Schrift gibt – und nicht nur eine der Literatur – gibt es auch eine Geschichte des sozialen Gebrauchs der Fotografie als Medium, abgesehen von der als Kunstform.⁵

Mein Zugang zur *Fotografie* ist somit ein medienwissenschaftlicher und untersucht nicht die Kunst, auch nicht (nur) den privaten Gebrauch, sondern das Medium in seiner Fülle. Denn „die Fotografie gibt es nicht“ so Susanne Holschbach.

„Sie besitzt keine Identität, keine Eigenart, keine spezifische Bedeutung unabhängig von derjenigen, die ihr in den kulturellen, gesellschaftlichen und institutionellen Kontexten ihrer vielfältigen Einsätze zugewiesen wird.“⁶ – Eine *Tabula rasa*⁷, die

⁵ Mit dem sozialen Gebrauch der Fotografie und mit der gesellschaftlichen Wirkungen von Bildern beschäftigt sich auch das neue Gebiet der visuellen Soziologie, das an der Universität Wien von Roswitha Breckner und Eva Flickr eröffnet wurde und auch im internationalen Vergleich ein neues wenig erforschtes Feld darstellt. Vgl. BRECKNER, ROSWITHA: *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Transcript, 2010

⁶ HOLSCHBACH, SUSANNE: Einleitung. In WOLF, HERTA (Hrsg.): *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2: Diskurse der Fotografie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 7.

⁷ Unbeschriebene Tafel

nur das ist, was der/die FotografIn daraus macht – direkt oder indirekt, bewusst oder unbewusst.

Die Fotografie ist als „Produkt und Überlebensmittel der Industriegesellschaft“⁸ zu verstehen, so wie für Lorenz Engell die frühe Kinematographie. Die moderne Welt hätte die Fotografie nicht entwickelt, beziehungsweise hätte sie diese nicht etabliert, würde sie von der Bevölkerung nicht gebraucht werden.

„Eine kapitalistische Gesellschaft braucht eine Kultur, die auf Bildern basiert. Sie muß unentwegt Unterhaltung bieten, um zum Kauf anzuregen und den Schmerz der Wunden zu betäuben, die durch Klassen-, Rassen- und Sexualprobleme gerissen werden“,⁹ schreibt Susan Sontag. Anhand von Tourismusfotografie argumentiert Sontag, dass Arbeitsvölker kapitalistischer Gesellschaften ihre innere Desorientierung auf Reisen durch die Handhabung der Fotokamera lindern. Fotografieren wird somit, in der sehr kritisch Betrachtung Sonntags, ein Arbeitersatz, ein Mittel zur Zerstreuung, Betäubung und Konsumanwerbung.¹⁰

Auch ist die Fotografie ein „Ausdruck und Symbol sozialer Beziehungen“¹¹, wie Pierre Bourdieu bemerkte und die Unterschiede zwischen den sozialen Klassen darin beleuchtete – zu einem Zeitpunkt als sich die Fototheorie noch sehr stark um die Frage drehte, ob Fotografie nun Kunst sei oder nicht. Anlass dieser Kunstdebatte war die angenommene Realitätstreue des Mediums. „Fotografie ist keine Kunst, sie ist nicht einmal eine Kunst“¹², schrieb Marius de Zayas 1913 in einer Debatte, die von der Befürchtung getrieben wurde, Maler „scharenweise brotlos zu machen.“¹³

Nach empirisch-soziologischen Forschungen zur Fotografie entschloss sich Pierre Bourdieu die Ergebnisse unter dem Namen *Un art moyen. Essai sur les usages*

⁸ ENGELL, LORENZ: *Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1992, Edition Pandora, S. 17, „Die Kinematographie ist nicht nur Produkt, sie ist auch Überlebensmittel der Industriegesellschaft.“

⁹ SONTAG, SUSAN: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2010 (Erste Auflage 1980), S.170.

¹⁰ Vgl. S.15-16 Ebd.

¹¹ GEIMER, PETER: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2009, S. 74.

¹² WOLFGANG KEMP, HUBERTUS VON AMELUNXEN: *Theorie der Fotografie III 1945-1989*. München: Schirmer/Mosel, 1983, S. 45, zitieren Marius de Zayas, 1913.

¹³ LÖFFLER, PETRA: Bilderindustrie: Die Fotografie als Massenmedium. In KÜMMEL, ALBERT/ SCHOLZ, LEANDER/ SCHUMACHER ECKHARD (Hrsg.): *Einführung in die Geschichte der Medien*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2004, S. 95.

sociaux de la photographie zu veröffentlichen. Der deutsche Titel lautet, gewagter und wertender als es ein Soziologe benennen würde, *Eine illegitime Kunst*. Denn „Nichts steht in krasserem Gegensatz zu den gängigen Vorstellungen von künstlerischer Schöpfung als die Tätigkeit des Amateurphotographe“,¹⁴ wie Bourdieu selbst schreibt. Ich lehne mich gerne an seine nüchterne Denkweise an, werde jedoch diese Frage nach dem Kunstsein der Fotografie großzügiger beantworten. Fotografie ist nicht nur Kunst, sie ist mehr: ein Kommunikationsmedium – das wiederum vieles vermitteln kann und auch als Kunst gelten kann. Ob die Amateurfotografie nun „illegitim“ als Kunst zu bezeichnen sei, hängt vor allem von dem jeweiligen Kunstdiskurs ab. Klar ist jedoch, dass Fotografie, abgesehen von ihrem Inhalt, von ihrem Anwender und von ihrer Motivation, ein Medium ist. Sie ist eine Technik zur „Speicherung, Verarbeitung und Übertragung von Nachrichten“¹⁵, um es mit Friedrich Kittler zu definieren.

3.2. Fotografie als Bildform

Die Antworten auf die Frage „*Was ist Fotografie?*“ können in Hinblick auf ihre diversen Funktionen sehr unterschiedlich sein. Schuld daran ist auch die Tatsache, dass das Medium den selben Namen trägt wie das einzelne Artefakt.

Ich kann von *der Fotografie* aus dem Museum reden und ein eingerahmtes Einzelstück meinen, aber von *der Fotografie* sprechen und damit das Medium im Blick haben. Ein einziges Merkmal ist allen Fotografien unumstritten gemeinsam: Sie sind eine Bildform. Der Vorteil dieser Einteilung ist der Zugriff auf ein bildtheoretisches Instrumentarium, das eine viel längere Tradition als die Medienwissenschaft hat.

Das Medium Bild war der Menschheit lange vor der Schrift bekannt, da die Schrift in ihrer Abstraktion nichts anderes ist, als ein Resultat wiederholter Ver-

¹⁴ BOURDIEU, PIERRE: *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2006, Aus dem Französischen übersetzt von Udo Rennert. Originaltitel: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. S. 17.

¹⁵ KITTLER, FRIEDRICH: Geschichte der Kommunikationsmedien. In HUBER, JÖRG/ ASSMANN, ALEIDA (Hrsg.): *Raum und Verfahren: Interventionen*. Basel / Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1993, S. 170.

wendung derselben informationsrelevanten Bilddarstellungen.¹⁶ Durch den Übergang von bildlicher Darstellung zur schriftlichen Kodifizierung gewann die diachrone Kommunikation an Verlässlichkeit, da die schriftliche Kommunikation im Vergleich zur bildlichen einen geringeren Interpretationsspielraum zulässt. Vereinfacht gesagt, war das Schreiben die effizientere Kommunikationsform unserer Vorfahren, da sie zu einer sicherer Aufschlüsselung führte als die Interpretation von Zeichnungen.

So könnte man erwarten, nach dem das Medium Bild, das Ältere ist, dass es auch geschichtlich am weitesten verbreitet und angewendet wurde. Genau das Gegenteil ist der Fall. Die Wirkung der Bilder war so gewaltig, dass sie lange Zeit gefürchtet, gebannt und mit Magie in Verbindung gesetzt wurden. Daher kann der gesellschaftliche Gebrauch von Bildern, historisch gesehen, als eher restriktiv beschrieben werden. Theoretiker gehen davon aus, dass viele hunderte Jahre lang, Münzen oder Kirchenmalerei die einzigen bildlichen Darstellungen waren, denen ein Mensch begegnen konnte.¹⁷

Auch in der Neuzeit begünstigte der Buchdruck die Schrift in seinem Wettkampf gegen das Bild. Eine Veränderung tritt aber ab dem 19. Jahrhundert in Kraft. Auf einmal sind farbliche bildhafte Drucke möglich. Die Straßen von Paris werden mit Werbeplakaten bedeckt, die Maler verfügen über leicht transportable Tubenfarbe, die Fotografie wird erfunden, der erste Film aufgeführt. Nie zuvor war die Gesellschaft so bilderreich. „In keiner anderen Gesellschaftsform der Geschichte hat es eine derartige Konzentration von Bildern gegeben, eine derartige Dichte visueller Botschaften“, schreibt John Berger.¹⁸

Die Philosophie reagiert auf diese Veränderungen mit einer Reihe von Ansätzen, die eine Wende des Bildes beschreiben: einen *Iconic* oder einen *Pictorial Iconic*. Eine Wissenschaft, welche die Funktionsweise dieser neuen Machtform untersucht, gibt es bis weit ins 20. Jahrhundert jedoch keine.

¹⁶ Vgl. BROCKMEIER, JENS: *Literales Bewußtsein, Schriftlichkeit und das Verhältnis von Sprache und Kultur*. München: Wilhelm Fink, 1997

¹⁷ BURDA, HUBERT: Iconic turn weitergedreht. In HUBERT, BURDA/ MAAR, CHRISTA (Hrsg.): *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 2004, S. 124.

¹⁸ BERGER, JOHN: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek b. Hamburg, 2000(1974), S. 124.

Die Kunstgeschichte feierte lange Zeit einzeln auserwählte Stücke und beschränkte sich darauf, eine Einteilung nach Epochen, nach Maltechniken und nach Künstler vorzunehmen. Das Fernhalten alltäglicher Bilder aus der Kunstgeschichte bezeichnet der Kunsthistoriker Gottfried Boehm als *inneren Ikonoklasmus*.¹⁹ Denn die Geschichte des sozialen Gebrauchs von Bildern ist viel umfassender als die Geschichte der Kunst.²⁰ Während sich die Sprache einer „dauernden, diskursiven Erörterung“ erfreute, blieb die „Funktionsweise der Sinnerzeugung von Bildern in zweieinhalbtausend Jahre europäischer Wissenschaft ein marginalisiertes Problem“.²¹ Mit diesem Bestreben, Bilder in der Fülle an Formen zu analysieren, wird die junge Bildwissenschaft ins Leben gerufen. Gottfried Boehm schreibt:

„Bilder werden zwar überall eingesetzt, ohne dass wir aber hinreichend genau wissen, wie sie funktionieren. Ich verhehle nicht, diese Frage zu den großen intellektuellen Herausforderungen der Gegenwart zu rechnen.“²² ,

Nun ist die Fotografie als technisches Bild eine der vielen Formen von Bildern. Der Bildwissenschaftler W.J.T Mitchell zählt eine breite Palette an Bildformen,²³ die von Gedankenbildern bis hin zu unterschiedlichen Formen visueller Darstellung reichen, wie Grafik 3.1 zeigt.

Wegweisend sind die drei klassischen Grundpositionen zur Bildtheorie: der *anthropologische*, der *semiotische* und der *phänomenologische Ansatz*.²⁴

¹⁹ Vgl. dazu SAUERLÄNDER, WILLIBALD: Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus. In HUBERT, BURDA/ MAAR, CHRISTA (Hrsg.): *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 2004

²⁰ Vgl. dazu BELTING, HANS: *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C.H.Beck, 1984

²¹ BOEHM, GOTTFRIED: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In HUBERT, BURDA/ MAAR, CHRISTA (Hrsg.): *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 2004, S. 29.

²² Ebd. S.30

²³ MITCHELL, WILLIAM J.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, S. 19.

²⁴ Die Einteilung entnehme ich aus Dr. Stephan Grünzels Vorlesung 2005/2006 an der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena, dessen Folien online zu finden sind unter: http://www.stephan-guenzel.de/Material/WiSe0506_BildphilosophiePPT.pdf (Stand: 31 Mai 2012)

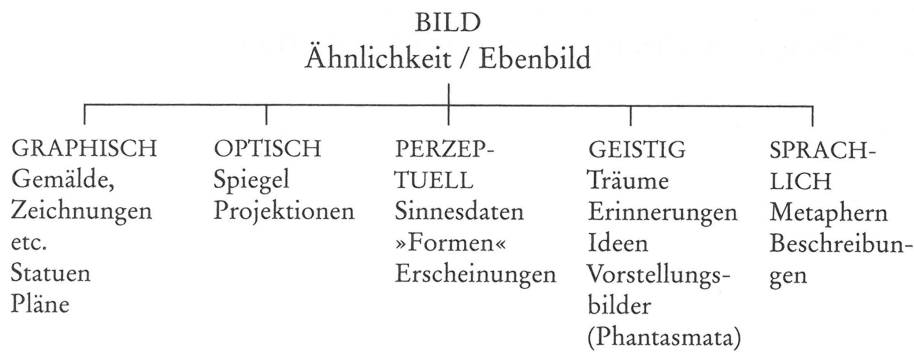


Abbildung 3.1.: Bilderfamilie nach William J. Mitchell

Anthropologischer Ansatz

Die Anthropologie, die Wissenschaft vom Wesen des Menschen beschäftigt sich in ihrer philosophischen Ausprägung mit der Frage nach dem spezifischen Unterschied zwischen Mensch und Tier: nach der Fähigkeit, die erst das Menschsein ausmacht. Eine der ältesten und bekanntesten Antworten auf dieser Frage weist auf die Sprache hin. „Der Mensch ist Mensch nur durch die Sprache; um die Sprache zu erfinden müsste er schon Mensch sein.“²⁵ schrieb Wilhelm von Humboldt (1767-1835).

Andere typisch (teils widerlegte) menschliche Eigenschaften wären die Fähigkeit der Abstraktion, die Vorstellungskraft, die Beschäftigung mit dem Tod, das Verwenden von Werkzeugen oder selbst das Ausdrucksverhalten des Lachens.

Die Antwort der Bildanthropologen auf die Frage, was die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier ausmacht, hängt natürlich auch mit Bildern zusammen. Der Mensch ist ein „bildmachendes Wesen“ und beweist erst durch Darstellungen seine „Trennung vom Objekt“ - im philosophischen Sinne, sein Subjektsein. „Nur ein Subjekt mit Vorstellungen kann auch Darstellungen erzeugen“²⁶. Bilder sind ein Beweis dafür, dass der Mensch gedanklich aus seinem Körper zurück treten kann um die Welt als Externes zu sehen und es abzubilden. Diese pur menschliche Fä-

²⁵ HUMBOLDT, WILHELM VON: *Schriften zur Sprachphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1963, S. 11.

²⁶ WIESING, LAMBERT: *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 19.

higkeit führt Hans Jonas zu dem Begriff „homo pictor“²⁷ zusammen. Bilder sind immer menschlicher Natur. „Sollte ein Bild gefunden werden, darf mit Sicherheit davon ausgegangen werden, daß dieses von Menschen hergestellt wurde.“²⁸.

Nun, wenn Bildermachen auch Menschsein bedeutet, was bedeutet es dann, im Kontext der Digitalisierung, immer *mehr* Bilder zu machen? Der anthropologische Ansatz ist interessant im Bezug zur digitalen Medienentwicklung, weil der Umbruch der Digitalisierung die visuelle Kommunikation auf ein quantitatives Niveau befördert hat, das nie zuvor in der Geschichte möglich war. Die Bilderzeugung ist einfacher geworden, schneller, günstiger und vor allem jedem zugänglich. Dadurch ist das Produzieren von technischen Bildern keine seltene Angelegenheit mehr, sondern ein einfaches Instrument der Kommunikation. Dabei bleiben weder das visuelle Bewusstsein des Menschen noch die Bilder selber unangetastet.

Semiotischer Ansatz

Während der anthropologische Ansatz nach dem Ursprung der Bilder fragt, orientiert sich der semiotische Ansatz nach der Zeichenfunktion. So wie fast alles auf der Welt sind Bilder für die Semiotik Zeichen. Denn „Zeichen ist alles, was zum Zeichen erklärt wird und nur was zum Zeichen erklärt wird.“²⁹ Ein Gegenstand, der kein Zeichen ist, kann auch kein Bild sein. Denn „Bilder existieren in der zeichentheoretischen Bildphilosophie ausschließlich als eine besondere Form des Zeichens.“

Um beim zeichentheoretischen Ansatz ins Detail zu gehen, ist die Zeicheneinteilung des Semiotikers Peirce ein guter Startpunkt. Dieser strukturiert die Zeichenwelt in ikonische, indexikalische und symbolische Zeichen. Ikonische Zeichen basieren auf der visuellen Ähnlichkeit zwischen dem bezeichneten Inhalt (Signifikat) und dem visuellen Verweis darauf (Signifikant).

²⁷ JONAS, HANS: Kap. Die Freiheit des Bildens: Homo Pictor und die Differentia des Menschen. In Zwischen Nichts und Ewigkeit. Drei Aufsätze zur Lehre vom Menschen. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1963, S. 18.

²⁸ WIESING, LAMBERT: *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 18.

²⁹ WIESING, LAMBERT: *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 37; zitiert hier Max Bense.



Abbildung 3.2.: Beispiele für Zeichenformen nach Charles Sanders Peirce

Das Bild des kleinen Menschen auf dem grünen Hintergrundlicht der Fußgängerampel ist ein ikonisches Zeichen. Grün zur Signalisierung des Vorranges ist ein symbolisches Zeichen, da es alleine auf einer gesellschaftlichen Konvention beruht, ohne jegliche Ähnlichkeit mit dem Gehen selbst zu besitzen. Symbolische Zeichen sind auch Buchstaben, obwohl sie den ikonischen Zeichen entstammen. Indexikalisch sind Zeichen wenn sie als Spur, als Anzeichen, gelesen werden können. Wenn die Ampel im Autoverkehr auf rot umspringt, ist dies für den Fußgänger ein indexikalisches Zeichen, dass es bald grün werden wird. Die Ähnlichkeit ist dadurch keine Notwendigkeit mehr, denn „fast alles kann für alles andere stehen.“

Wenn für die Semiotik jede Fotografie eine Koppelung von Zeichen ist, sind Fotografien nun ikonische oder indexikalische Zeichen? Weist die Fotografie eine gewisse Ähnlichkeit zum Dargestellten (ikonisch) oder zeigt sie eine Spur des Gewesenen auf (indexikalisch)? Diese Fragen öffnen ein breites Thema der Fotografietheorie, denn mit ihrer Beantwortung ist auch die Frage nach dem „Wahrheitsgehalt“ beziehungsweise dem Abbildcharakter der Fotografie eng verbunden. So waren die Anfänge der Fotografie von dem Glauben an die Naturtreue des fotografischen Bildes geprägt. Mit der Verbreitung der Presse und der Amateurfotografie wurde das Medium aus der Sicht des Produzenten kennengelernt und ihm dadurch auch immer öfters misstraut. Die aufkeimende Digitalisierung bedeutete für die Fotografie einen hohen Verlust an Glaubwürdigkeit. „The real problem with digital is that there is no reason to believe photographs any more“³⁰, schreibt Griffin. Tatsache ist,

³⁰ RITCHIN, FRED: *After Photography*. New York: W.W. Norton, 2008, S. 27.

dass spätestens mit der Digitalisierung das Medium der Fotografie die umstrittene „Beweisrolle“ endgültig verliert und der Schrift einen Schritt näher rückt. Denn die digitale Fotografie sollte so verstanden werden, „als hätte sie denselben Wahrheitsgehalt (oder Mangel an Wahrheitsgehalt) wie ein geschriebener Text.“³¹

Wahrnehmungstheoretischer Ansatz

Der dritte bildtheoretische Ansatz entstammt der Phänomenologie Husserls und der Bildphilosophie Konrad Fiedlers und beschreibt Bilder zunächst als sichtbare Objekte. Die Frage richtet sich nun nach dem Unterschied zwischen Bildern von anderen sichtbaren Objekten. Wichtig ist dabei nicht alleine eine Darstellung, sondern eine, die, wie Hans Jonas sagt, „herausgehoben aus dem Kausalverkehr der Dinge“³² sein muss. Ein Spiegelbild ist somit kein Bild, obwohl es eine zeitweilige Darstellung ist. Was einen Gegenstand zum Bild macht, ist die Speicherqualität und die Interpretation des Betrachters, das intentionale Objekt. Sinnbeladen muss ein Bild im wahrnehmungstheoretischen Ansatz nicht zwingend sein, denn es soll nicht gelesen (semiotisch), sondern wahrgenommen werden. Zentraler Gedanke dieses Ansatzes ist das Bild als artifizielle Präsenz – die Tatsache, dass wir beim Anschauen eines Bildes meinen etwas sehen zu können, obwohl wir gleichzeitig wissen, dass dieses Etwas nicht real, sondern nur künstlich gegenwärtig ist.³³

Die Unterscheidung *Darstellendes* – *Darstellung* – *Dargestelltes* interpretiert Husserl als *Bildträger*, *Bild* und *Bildsujet*. Der Rahmen und die Leinwand eines Gemäldes sind sein Bildträger. Das Bild selbst ist ein materielloses Dasein und ohne der Stütze eines Bildträgers nicht sichtbar. Das Bild ist nur eine Vorstellung, eine „Einbildung“. Das dritte Element, das Bildsujet, bezeichnet den Inhalt des Bildes. Zur Beschreibung von Bildern benennt unser alltäglicher Sprachgebrauch meistens nur

³¹ LUNENFELD, PETER: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 344-362 Auflage. Stuttgart: Reclam, 2010, (engl. Digital Photography: The Dubitative Image. In: ders., Snap to Grid. A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures. Cambridge/MA, 2000, S. 55 – 69); S. 167.

³² JONAS, HANS: Kap. Die Freiheit des Bildens: Homo Pictor und die Differentia des Menschen. In *Zwischen Nichts und Ewigkeit. Drei Aufsätze zur Lehre vom Menschen*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1963, hier zitiert von , S. 28.

³³ WIESING, LAMBERT: *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, Vorwort S.7.

diese Ebene des Sujets. Wir sagen „Die Mona Lisa wurde aus dem Louvre gestohlen“ und nicht „das Bild, dessen Inhalt die Mona Lisa darstellt“.



Abbildung 3.3.: Beispiel der Unterscheidung Bild-Bildträger-Bildsujet anhand des Gemäldes von Leonardo da Vinci

Für die Analyse der fotografischen Digitalisierung ist die Unterscheidung *Bildträger- Bild - Bildsujet* insofern wichtig, als es die Terminologie zur Verfügung stellt um den Umbruch auf einer oder mehreren Ebene(n) zu lokalisieren. So wie die Mediziner für jeden einzelnen der 656 menschlichen Muskeln eine Bezeichnung haben, die ihnen hilft, das Forschungsobjekt genauer zu lokalisieren, sind *Begriffe* die einzigen Werkzeuge der Geisteswissenschaften.

Von den 3 Schichten des Bildes verändert sich durch die Digitalisierung in direkter Weise *der Bildträger*. Diese einseitige Veränderung bleibt nicht ohne Folgen. Das Ersetzen des Silbernitratfilms durch einen Sensor würde alleine keinen großen Unterschied machen. Damit verändert sich jedoch die Entstehungsweise von Fotografien und damit der Entstehungsbezug zur digitalen Kamera (Bildträger). Durch digitale Medien kann das erzeugte Foto in kürzester Zeit zu jedem anderen Bildschirm geschickt werden, zu jedem anderen Bildträger, wobei kein Unterschied mehr zwischen dem Original und der Kopie erkennbar ist. Der Bildträger verliert somit seine Einmaligkeit und seine Bedeutung. Während das immaterielle Bild der Mona Lisa (im Sinne Husserls) nie von seinem Bildträger, von seiner Leinwand getrennt werden kann, ist ein digitales Bild auf jedem Bildschirm sichtbar. Somit wird die Unterscheidung Husserls durch die Digitalisierung der Medien verschärft. Wenn für den Leser Husserls vor Jahren noch etwas abstrakt geklungen haben mag, warum *das Bild* immateriell und unsichtbar ist, so brachte die Digitalisierung das

Offensichtliche dieser Unterscheidung mit sich. Das zwar vorhandene, aber digitale Bild bleibt ohne Strom, Bildschirm, Bildanzeigeprogramm – also Bildträger – unsichtbar, genauso wie es Husserl beschrieben hat.



Abbildung 3.4.: Allan McCollums „Surrogate Paintings“.

Viele der zeitgenössischen bildenden Künstler thematisieren in ihren Arbeiten die Relation Bildträger – Bild – Bildsujet. Ganz eindeutig wird es anhand Allan McCollum *Surrogate Paintings*. Der Künstler verfertigt seit den 70er Jahren ganze Serien ähnlicher Malereien bestehend nur aus einer schwarzen Fläche innerhalb der Rahmen. Die Surrogate Paintings (deutsch in etwa Imitat- oder Ersatzmalereien) sind auf den ersten Blick eine große Anzahl schwarzer, gerahmter Rechtecke unterschiedlicher Größe, die auf der Museumswand eng nebeneinander aufgestellt wurden. Für den flüchtigen Betrachter ist die Ausstellung eine Kritik an der industriellen technischen Reproduzierbarkeit von Bildern, an der Bilderflut, vielleicht eine generelle Kunst- und Medienkritik. Aus der Nähe betrachtet, öffnet sich eine neue Bedeutungsebene. Die „Rahmen“ sind keine selbständigen materiellen Elemente, sondern bemalte Teile der Leinwand. Dadurch sind sie kein Bildträger (im Sinne Husserls), sondern selbst Teil des Bildsujets.

3.3. Die Digitalisierung

Eine Begriffsgeschichte

Die Wörter *digital* und *Digitalisierung* waren in den letzten Jahrzehnten unterschiedlich konnotiert. So zitiert Jens Schröter das beobachtete Bestreben, unter dem Wort „digital“ modische fortschrittliche Entwicklung zu verstehen. „Es muss ein digitaler Ruck durch Deutschland gehen“³⁴, kündigte eine von ihm zitierte politische Werbung lautstark an.

Als im Rahmen einer Zeitungsumfrage Passanten nach ihrem Verständnis des Wortes *digital* gefragt wurden, stach eine Antwort besonders hervor: „Wenn eine Uhr nicht rund ist, dann ist sie digital.“³⁵ Sie ist nicht nur witzig, sie hat auch Recht und führt uns auf den richtigen Weg zur Etymologie des Wortes *digital*. Denn das, was eine digitale Uhr von einer analogen unterscheidet, ist das Fehlen des Zeigers. Dieser zeigt bei einer analogen Uhr auf die gegenwärtige Uhrzeit hin und fungiert damit wie ein Zeigefinger. Im Rumänischen lautet das Wort für Finger und Zehe „deget“. Die lateinischen Gelehrten nannten es „digitus“ und verwendeten den selben Terminus auch für die Maßeinheit die der Breite eines Fingers entsprechen soll.

Angelehnt an den Bedeutungen „Finger“ und „Fingerbreite“ entwickelte sich der Begriff „digiti“, der „Fingerzahlen“ bezeichnete, also die natürlichen Zahlen von 1 bis 10. Dadurch erlangte das Wort nicht nur in der Medizin und in der Biologie eine Bedeutung, wo es in ähnlicher Form für die Bezeichnung von Finger genutzt wird, sondern auch in den technischen Wissenschaften. In der Elektronik meint „digital“ „ziffernmäßig, zählend“ und ist damit schon nahe an unserem heutigen Gebrauch. Der nun entscheidende Schritt von „zählend“ zu „binär“ wurde von Mathematikern gemacht, die den Anforderungen des Krieges gegenüber standen. John von Neu-

³⁴ SCHRÖTER, JENS: Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? In SCHRÖTER, JENS/ BÖHNKE, ALEXANDER (Hrsg.): *Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript, 2004, S. 8.

³⁵ SCHNEIDER, RETO U.: Eine Revolution aus 0 und 1. Was bedeutet digital? – Über die große Karriere der kleinsten Informationseinheit. NZZ Folio Nr. 2 Februar 2002, S. 17, hier zitiert von LOLEIT, SIMONE: „The Mere Digital Process of Turning over Leaves“. Zur Wort- und Begriffsgeschichte von „digital“. In SCHRÖTER, JENS/ BÖHNKE, ALEXANDER (Hrsg.): *Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript, 2004, S. 194

mann setzte durch seine Arbeiten im Kalten Krieg das binäre Konzept des Digitalen durch – und das obwohl das ternäre System³⁶, nach anderen mathematischen Untersuchungen³⁷ effizienter sei. Der Grund, warum sich das binäre Digitale durchgesetzt hat war seine einfachere Implementierbarkeit durch elektrische Schaltungen. Wie es so oft in der Mediengeschichte der Fall war, unterstützte der noch so vernichtende Krieg die Geburt eines neuen Mediums.

Kittlers Definition

Der Medientheoretiker Friedrich Kittler unterscheidet zwischen analogen und digitalen Medien anhand einer Differenzierung der Abtastung von Eingangsdaten. Seiner Einteilung nach sind Film und Grammophon Analogmedien. Die Digitaltechnik hingegen ersetzt die „stetigen Funktionen der Analogmedien durch *diskrete Abtastung zu möglichst gleichabständigen Zeitpunkten*.“³⁸ Digitale und analoge Elemente können sich bei Kittler auch überlagern. So sind die 24 analogen Filmaufnahmen pro Sekunde auch eine „diskrete Abtastung zu gleichabständigen Zeitpunkten“ und dadurch eine Hybridform aus Analogem und Digitalem.

Die Unterscheidung „analog zu digital“ erfolgt gemäß Kittler anhand einer spezifischen Form der Eingangsdaten. Allein die Gitterstruktur als Definition zu nehmen würde deswegen nicht reichen, weil sie der Fotografie wie auch dem Text in ihren analogen Formen auch charakteristisch ist. Ein „Text“ ist eine regelbasierte Verteilung von Buchstaben, eine „Textur“. Auch die frühe Fotografie stellte eine Musterstruktur dar. Von ihrem chemischen Aufbau her besteht die analoge Filmoberfläche aus Körnchen verschiedener Größe, die ähnlich wie Pixel digitaler Kameras das Licht empfangen. Selbst die Malerei „war immer schon digital“³⁹, so der Aufsatz

³⁶ Zustände 0, 1 und -1; also das Stellenwertsystem zur Basis 3.

³⁷ SCHRÖTER, JENS: Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? In SCHRÖTER, JENS/ BÖHNKE, ALEXANDER (Hrsg.): *Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript, 2004, S. 11; Vgl. Beispiel des 1958 in der UdSSR entwickelten Computers SETUN.

³⁸ SCHRÖTER, JENS: Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? In SCHRÖTER, JENS/ BÖHNKE, ALEXANDER (Hrsg.): *Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript, 2004, S. 22.

³⁹ Walter Seitter, http://www.lacan.at/seiten_LA/seitter.html (Stand: 31 Mai 2012)

von Walter Seitter. Denn sie operiert diskret Strich für Strich – wie eine Vektorgrafik.

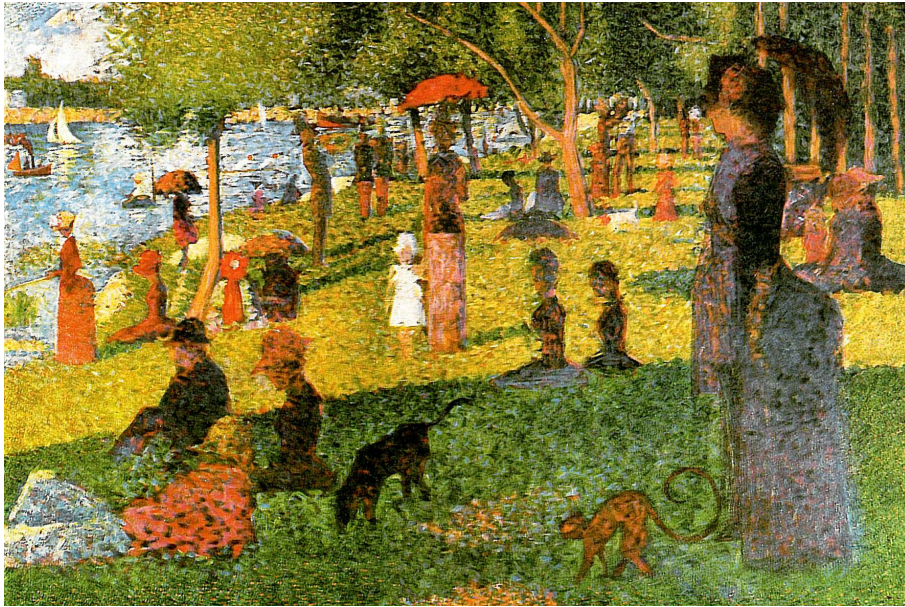


Abbildung 3.5.: Georges Seurat: „Un Dimanche à la Grande Jatte“. 1884 - 1885, Öl auf Holz, 71 × 104 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Die jungen Maler des späten 19. Jahrhunderts waren auf der Suche nach neuen Werten und nach neuen Wegen Körperlichkeit und Raumtiefe darzustellen, abseits der mittelalterlichen Perspektive. Der impressionistische Maler Georges Seurat (1859-1891) studierte Theorien über das Farbsehen und begann seine Malereien aus Farbpunkten zusammenzustellen wie ein Mosaik. Das menschliche Auge und das Gehirn verbinden diese einzelne Punkte so, dass wir die Konturen der Motive in einem zusammengestellten Bild sehen. Diese Technik manueller Pixel wird als Pointillismus bekannt und ist durch seine Form ein Vorläufer digitaler Bilder.⁴⁰

⁴⁰ GOMBRICH, ERNST: *Die Geschichte der Kunst*. Band 16. überarb. Auflage, Berlin: Phaidon, 1996, Vgl. S.544.

Luhmanns Definition

„Ein Medium muß eine gewisse Körnigkeit (digital) und eine gewisse Viskosität (analog) aufweisen“⁴¹ schreibt Luhmann. Vereinfacht gesagt, ist nach Luhmann ein Reisgericht digital, während eine Suppe analog ist. Der Grad der Viskosität (also des Analogseins) ist ausschlaggebend für die Eigenschaft als Speicher- und Übertragungsmedium. Denn die beiden Formen sind „Grenzmarken eines Kontinuums zwischen der Unabhängigkeit und der Interdependenz der Elemente eines ebenso allgemeinen wie beobachterrelativen Mediums mit entsprechenden Konsequenzen für die Formbildung. Körnigkeit (digital) und Viskosität (analog) bedingen einander.“⁴²

Goodmans Definition

Der amerikanische Philosoph Nelson Goodman⁴³ beschreibt durch die zwei Begriffe „analog“ und „digital“ die unterschiedliche Zeichenkonstitution von Medien. Analoge Medien bestehen aus konstitutiven zusammengebunden Elementen, während digitale Medien einen differenzierten disjunktiven Charakter aufweisen. Eine Zeichnung ist analog, da sie aus zusammenfließenden Teilen besteht. Ein Text ist digital, da er Buchstabe für Buchstabe abtrennbar ist. Die Unterscheidung zwischen „analog“ und „digital“ entspricht somit laut Goodman der Unterscheidung zwischen Bild und Text.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass „digital“ immer mit einer gewissen Trennung individueller Komponente gleichgesetzt wird: Körnigkeit, Gitterförmigkeit, Disjunktivität. Im analogen Zustand sind die Elemente ineinander fließend, zusammengehörig, viskös.

Doch ein Bild kann höchstens im fertigen Zustand zusammenfließend und zusammengehörig sein. Der Arbeitsprozess des Malers besteht genau aus der Zusam-

⁴¹ LUHMANN, NIKLAS: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 53; hier zitiert von SCHRÖTER, S. 20.

⁴² SCHRÖTER, JENS: Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? In SCHRÖTER, JENS/ BÖHNKE, ALEXANDER (Hrsg.): *Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript, 2004, S. 21 – 22.

⁴³ GOODMAN, NELSON: *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

menführung einzelner disjunkter Pinselstriche zu einem erkennbaren Motiv. Das Malen ist somit digital, das fertige Bild jedoch analog.

Vincent van Gogh erwähnt in einem Brief die Ähnlichkeit zwischen Malen und Sprechen und beschreibt beide Vorgänge als fließend, zusammenhängend – „analog“ würde der Medientheoretiker sagen.

Van Gogh schreibt:

„wenn die Gefühle manchmal so stark sind, dass man malt, ohne es zu merken... und die Pinselstriche einander so zusammenhängend folgen wie Worte in der Rede oder in einem Brief.“⁴⁴

Van Gogh malt so (analog) wie andere Leute reden. Die Eigenschaft des Analog- oder des Digitaleins beschreibt also nur den fertigen und materiellen Zustand eines Mediums. Auch im Fall „digitaler“ Medien verknüpft unsere Wahrnehmung die separaten Bestandteile zu einem Ganzen. Das menschliche Gehirn verbindet die einzelnen Bilder eines Films zu einer Narration, die einzelnen Buchstaben zu einem Wort, die einzelnen Wörter zu ganzen Sätzen und die Pixel zu einem Foto. Unsere Wahrnehmung ist immer analog – so könnte man zurückschließen. Unser Nervensystem soll aber digital sein. Zu diesem Schluss sind die zwei Erfinder des ersten künstlichen Neuronennetzes gekommen, Warren S. McCulloch und Walter H. Pitts. Der „Alles-oder-Nichts“-Charakter unserer Nerventätigkeit ließe unser Gehirn als binär erscheinen.⁴⁵

Die aktuelle technische und soziale Bedeutung

Eine nähere Definition zu dem, was wir heute unter digitalen Bildern versteht kommt von William Mitchell im Jahr 1992:

„Bilder werden durch die gleichförmige Aufteilung der Bildfläche in ein endliches cartesianisches Gitter aus Punkten (sogenannte Pixel) codiert, und die Farbintensität jedes Punktes wird durch ganze Zahlen

⁴⁴ GOMBRICH, ERNST: *Die Geschichte der Kunst*. Band 16. überarb. Auflage, Berlin: Phaidon, 1996, Zitiert hier S. 546.

⁴⁵ DOTZLER, BERNHARD J.: Analog/digital. In ROSLER, ALEXANDER/ STIGLER, BERND (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2005, S.10.

aus einem endlichen Bereich angegeben. Die sogenannte zweidimensionale Anordnung ganzer Zahlen (das Rasternetz) kann im Computer gespeichert, elektronisch versandt und durch verschiedene Mittel auf dem Bildschirm als Bild dargestellt oder ausgedruckt werden.“⁴⁶

Mitchell stellt sechs Bedingungen für das Digitalein: die Gitterstruktur der Pixelanordnung, die mathematische Codierung der Farben, die Möglichkeit der Speicherung durch einen Computer, des schnellen elektronischen Versands, die Darstellung und die Druckmöglichkeit.

Anhand des technologischen Verständnisses in der umgangssprachlichen Verwendung ist „digital“ meist als „fortgeschrittener“ zu verstehen. Die alte Fotokamera der Großeltern mag noch analog sein, das neue Handy ist aber bestimmt digital. Es ist jedoch nicht ganz richtig, Analoges und Digitales ausschließlich als aufeinanderfolgend zu beschreiben, denn sie koexistieren teilweise. Auch im „digitalen Zeitalter“ werden noch Schallplatten gehört, so wie einige FotografInnen analoge Kameras bevorzugen. Der Medienwissenschaftler Jens Schröter bringt es auf den Punkt, indem er sagt: „Medienumbrüche sind keine Einschnitte und Risse, sondern Umordnungen komplexer Konstellationen. Deswegen heißen sie ja auch Umbrüche im Gegensatz zu Brüchen.“⁴⁷

Eine Schnittmenge aller Definitionen und Gebrauchsweisen der Begriffe ist vor allem wichtig um die notwendige doppelte Führung der Begriffe hervorzuheben. Es ist ein Begriffspaar, das erst durch den Zusammenhang einen Sinn gewinnt. So wird die Unterscheidung zwischen den beiden erst durch den Umbruch bewusst. Erst durch die „Digitalisierung“ ist der Blick auf die analogen Medien verschärft worden.

Der Soziologe und Philosoph Jan Brüning sieht in der Fotografie schon ab dem Moment kein analoges Medium mehr, in dem die Kamera über elektronische Schalter verfügte. Durch die Begriffe „analog“ und „digital“ sollte „ein Antagonismus suggeriert werden, der so nicht besteht: Technisch gesehen, hat eine analoge Foto-

⁴⁶ MITCHELL, WILLIAM J.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge: MIT Press, 1992, S. 4.

⁴⁷ SCHRÖTER, JENS: Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? In SCHRÖTER, JENS/ BÖHNKE, ALEXANDER (Hrsg.): *Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript, 2004, S. 29.

grafie nur rudimentär existiert“, sagt er. Elektronische Signal- und Datenaufzeichnung seien schon Attribute digitaler Medien.

Um seine Argumentation weiter zu führen, könnte man sagen, dass es heute gar keinen bedeutenden Anteil pur analoger Fotografie geben kann. Denn analog aufgenommene Medien benötigen es, erst digitalisiert zu werden, um verbreitet werden zu können. Auch wenn der Entstehungsprozess eines Bildes auf analogem Film erfolgt ist, wird es schließlich eingescannt, also digitalisiert. Analoge Bilder, die nicht in einem digitalen Labor ausgearbeitet werden (sondern in der Dunkelkammer) und die nicht digital veröffentlicht oder ausgestellt werden (im Internet, in Büchern oder in Ausstellungen), landen höchstens in der Erinnerungsschachtel der FotografInnen. Dadurch verlieren sie den kommunikativen Charakter.

Besonders wichtig ist es, unter *Digitalisierung* nicht nur die neuen Funktionsweisen der digitalen Fotokamera zu verstehen, sondern auch die neuen Rahmenbedingungen einer *digitalen Welt* in Betracht zu ziehen. Es wäre unmöglich die Digitalisierung der Fotografie zu untersuchen und dabei die neuen digitalen Verbreitungskanäle außer Betracht zu lassen. Der Computer, das Internet und die sozialen Medien, bedingen alle die neue Gestalt der digitalen Fotografie und ermöglichen jedem eine visuelle Kommunikation durch Fotografie.

3.4. Partizipation und Demokratisierung

Die klassische Kommunikationstheorie geht beim Kommunikationsprozess von zwei Akteuren aus: dem Sender und dem Empfänger. Die Mitteilung wird von einem Produzenten zu einem Rezipienten mittels eines Mediums transportiert. Es besteht die Möglichkeit eines Rollentausches, zum Beispiel im Falle eines Dialoges. Was die klassische Theorie jedoch nicht vorsieht, ist das gleichzeitige Interagieren, das in der Praxis sehr oft vorkommt. Während der eine redet, hört der andere strikt zu, zumindest im klassischen Modell. Nun ist dieser Vorgang in der modernen Medienwissenschaft nicht mehr so simpel darzustellen, die Vereinfachung ist jedoch durch die minimalistische Abstraktion hilfreich. Um die zwei Rollenbilder für die Definition der Partizipation zu verwenden, könnte man die Beteiligung als eine Erhöhung der Anzahl von Produzenten definieren.

„Jeder Empfänger, ein potentieller Sender“⁴⁸, so die Vision von Hans Magnus Enzensberger. Sein geforderter emanzipatorischer Mediengebrauch setzt eine „kollektive Produktion“ voraus und stellt sich gegen eine durch Spezialisten erfolgte Produktion. Dabei lehnt er sich an Brechts Radiotheorie an, dessen Wunsch es war, den Rundfunk aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens umzuwandeln. Weiter spricht Enzensberger von einer „Interaktion der Teilnehmer“, im Gegensatz zu einer „Immobilisierung isolierter Individuen“ im Falle des repressiven Mediengebrauchs. Dies konnotiert Enzensberger, so wie Brecht, sehr stark politisch und versteht es als sozialistisch und antikapitalistisch, als Chance für politische Lernprozesse und Massenmobilisierungen. Seine Forderungen richten sich nach einer marxistischen Medientheorie, nach einer Emanzipation des individuellen Mediennutzers und einer Demokratisierung der Medien. In diesem Sinn verstehe ich die Demokratisierung als den *vermehrten* Gebrauch der Medien. Dabei handelt es sich um eine Partizipation beider Seiten, sowohl der des Produzenten wie auch der des Rezipienten, denn die beiden Rollen sind in der Praxis nicht mehr voneinander zu trennen.

Nun ist die Interaktion der Teilnehmer, angesprochen mit den technischen Entwicklungen, mit der Digitalisierung und dem Internetzugang möglich geworden. Wenn Enzensberger schon 1970 schreibt,

„Tonbandgeräte, Bild- und Schmalfilmkameras befinden sich heute schon in weitem Umfang im Besitz der Lohnabhängigen. Es ist zu fragen, warum diese Produktionsmittel nicht massenhaft an den Arbeitsplätzen, in den Schulen, in den Amtsstuben der Bürokratie, überhaupt in allen gesellschaftlichen Konfliktsituationen auftauchen. Indem sie aggressive Formen einer Öffentlichkeit herstellten, die ihre eigene wäre, könnten die Massen sich ihrer alltäglichen Erfahrungen versichern und aus ihnen wirksamere Lehren ziehen“,⁴⁹

⁴⁸ ENZENSBERGER, HANS M.; GLOTZ, PETER (Hrsg.): *Baukasten zu einer Theorie der Medien: kritische Diskurse zur Pressefreiheit*. München: Fischer, 1997, Ex libris Kommunikation 8, S. 128.

⁴⁹ Ebd. S.130

so reicht ein Blick quer durch die aktuellen Social Media Plattformen, um zu bemerken, dass diese Forderungen zumindest teilweise erfüllt wurden. Bilder aller Alltagsbereiche fließen milliardenfach ins Internet.

Was Enzensgruber als Massenzeitung versteht, „die von Lesern geschrieben und verteilt wird“⁵⁰, ist im Internet anhand von Bürgerjournalismus, Blogs, YouTube, Twitter, Wikileaks oder Wikipedia real geworden. Dabei ist dieser Prozess sowohl im Bereich des Textes wie auch der Bilder zu sehen. Zusammenfassend kann man also sagen, dass die Entwicklung zu einem Netz führte, an dem alle teilhaben und an dem sich alle beteiligen können, was im Bereich der Fotografie durch die erhöhte und erleichterte Partizipation als Demokratisierung zu beschreiben ist.

⁵⁰ ENZENSBERGER, HANS M.; GLOTZ, PETER (Hrsg.): *Baukasten zu einer Theorie der Medien: kritische Diskurse zur Pressefreiheit*. München: Fischer, 1997, Ex libris Kommunikation 8, S. 112.

4. Die Bildergesellschaft und der lange Weg dahin

Die Medienwelt, in die wir *digital natives*⁵¹ geboren wurden, ist sehr jung. Lange Zeit in der Geschichte der Menschheit haben ganze Generationen kaum Bilder zu sehen bekommen, geschweige denn selber welche machen und verbreiten zu können. Deswegen ist ein Blick in die Geschichte sinnvoll, um das heutige Ausmaß an bildlicher Partizipation richtig einschätzen (bzw. schätzen) zu können.

Das Fürstenportrait auf der Münze

Das visuelle Universum des Altertums ist recht bildfreudig. An vielen wertvollen Kunstwerken lässt sich die Beschäftigung der alten Griechen und Römer mit dem Medium Bild ablesen.

Der römische Kaiser Augustus (geboren 63 v.u.Z) kam auch auf die Idee sein Portrait auf der Münze einprägen zu lassen, um somit im ganzen Reich auch visuell bekannt zu werden.⁵² Das Geld, verziert mit dem Portrait des Herrschers, wird dadurch im doppelten Sinne zu einer Machtform. Denn jede Münze, ausgestattet mit königlichen Symbolen, Wappen und Ehrenzeichen, unterstützt durch ihren Umlauf die symbolische Legitimation der Herrschaft. Es ist eine veritable Art „Münzenbranding“. Hubert Burda vergleicht im Gespräch⁵³ mit Alexander Kluge die „Werbeform“ des Kaisers Augustus mit Andy Warhols Imperativ der Moderne: „Images must be shared!“.

⁵¹ Die Bezeichnung „digital native“ geht auf Marc Prensky zurück, auf seinem 2001 geschriebenen Beitrag „Digital Natives, Digital Immigrants“. <http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf> (Stand: 31 Mai 2012)

⁵² Vgl. dazu BURDA, HUBERT (Hrsg.): *In medias res: Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. München: Petrarca, 2010

⁵³ Kluge, Alexander: Hubert Burda – „Wir erleben die digitale Revolution“ In: Welt Online. <http://www.welt.de/kultur/article12739275/> (Stand: 31 Mai 2012)

„Nach dem Motto: „Expose yourself“. Nimm dein Bild, mach' es groß, publiziere es und schick es auf Wanderschaft. Augustus war der erste Kaiser, der etwas von der Macht der „wandernden Bilder“, also des Kaiserbilds auf der Münze, gewusst hat“, sagt Burda ⁵⁴.

Im Rahmen seines Buches vergleicht er die Münzendarstellung mit dem Aufruf der YouTube Plattform zum „Broadcast yourself“. So ist die Münze für den antiken Fürst das, was Youtube und andere Internetplattformen für den modernen User sind: ein Raum zur Selbstdarstellung. Die Münze, also das ökonomische Kapital ihres Besitzers, ist gleichzeitig ein Mittel zur Erweiterung des symbolischen Kapitals (der Reputation) des abgebildeten Herrschers.



Abbildung 4.1.: Hubert Burda vergleicht die Idee des Kaisers Augustus sein Portrait auf die römische Münze drucken zu lassen, mit dem heutigen Slogan der Plattform Youtube

Die Verbindung von Geld und Bildern ist keine zufällige. Sie verleihen beide eine Form von Macht: Wer die Bilder hat, hat die Macht, so das Sprichwort. Wer die Bilder kontrolliert, kontrolliert das Denken. Die Formulierung ist vielleicht etwas überspitzt, man kann aber zumindest einen Teil des Beweises anhand der Wirkung von Propagandabildern beobachten und des Kampfes auf „Leben und Tod“, das die Kirche Jahrhunderte lang gegen Bilder geführt hat.

⁵⁴ und verweist dazu auf die Forschungen des antiken Kunstgeschichtsschreibers Paul Zanker BURDA: *In medias res: Zehn Kapitel zum Iconic Turn*

Bilder und Bildverbot in der christlichen Religion

„Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.“⁵⁵

Für die christliche Kirche ist Gottes „Wort“ Gebot, denn dieser hat die Welt durch sein „Wort“ und nicht durch ein Bild geschaffen. Davor, so die Schöpfungsgeschichte, gab es nichts. Die angebliche Vorliebe des Schöpfers für die Sprache und für die Schrift ist tief in allen Religionen verankert. Bilder sind heute noch ein Streitpunkt verschiedener Religionen. Vor allem für das Abbild Gottes herrscht im Rahmen der Kirchenwelt noch immer ein Bildverbot – nicht aber für populäre Medien.



Abbildung 4.2.: Der Comiczeichner Karl Berger spielt mit der Vorstellung eines bildliebenden Gottes.

Der deutsche Zeichner Karl Berger machte sich den Spaß, in seinem Comic einen bildliebenden Gott zu zeigen, der nostalgisch Bilder anschaut, welche die Welt vor

⁵⁵ Evangelium nach Johannes 1,1–18

der Schöpfung zeigen. Damit stellt der Zeichner humorvoll die ganze Schöpfungsgeschichte in Frage. Das Comic zeigt eine neue Fassung der Weltentstehungsgeschichte, in der vor dem „Wort Gottes“ schon was da war, nämlich Bilder. Einige der ausgestellten Gemälde erinnern an gerahmte Malereien, andere könnten sogar Polaroidfotos sein. Sie zeigen alle das gerahmte schwarze Nichts und erinnern auch an Allan McCollums „Surrogate Paintings“ (Abbildung 3.4), nur das die schwarze Fläche diesmal die Welt vor ihrer Schöpfung darstellen soll.

Der bildliebende Gott bewahrt die Aufzeichnungen vom Nichts als Erinnerung. Produzent der Bilder, Fotograf oder Maler, kann er nur selber gewesen sein – wenn es vor seiner Schöpfung noch keine Menschen gab. Das heißt, Gott war, bevor er überhaupt Gott wurde, Maler und Fotograf: Ein sehr feiner Humor, der sehr gut zu der von Machtkämpfen geprägten Geschichte der Religionen passt, in der die Angst vor den Bildern ein zentrales Thema war.

„Es hat Zeiten gegeben, in denen die Beantwortung der Frage „Was ist ein Bild?“ eine brisante Angelegenheit war.“⁵⁶

Im byzantinischen Reich des 8. und 9. Jahrhunderts wäre eine Antwort darauf eine politische Positionierung: auf der Seite der Ikonoklasten oder auf der Seite der Ikonodulden.

„Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.“

heißt der ikonoklastische Befehl der christlichen Kirche. „Schämen müssen sich alle, die den Bildern dienen“,⁵⁷ steht in den Psalmen. Dabei ist die christliche Religion noch die wohl medienfreundlichste. Thema des Bilderstreites, angeführt vor der Angst „Götzendienst“ zu betätigen, war die Frage nach der visuellen Darstellung biblischer Szenen. Die Ikonoklasten setzten sich in ihrer Interpretation des ersten Gebotes für ein Bildverbot ein, während die Ikonodulden eine bildliche Darstellung zulassen wollten und die Bilder nur als Mittel sahen, ohne ihnen sakrale

⁵⁶ MITCHELL, W.J.T.: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 16.

⁵⁷ Lutherbibel. Psalm 97:7-12.

Wirkungen zuzuschreiben. Papst Gregor der Große, einer der wichtigsten Ikondulden, bezeichnete im 6. Jahrhundert, aus pädagogischem Bestreben heraus, Bilder als „Bücher der Analphabeten“. Dabei klingt seine nüchterne Sprache wie moderne Medientheorie. „Als allgemein lesbare „Schrift“ bieten Bilder eine „demokratische“ Verbreitungsform an; Sie gelten als Stütze der Erinnerung und damit als massenhaft nutzbarer Informationsspeicher.“⁵⁸

Die Reaktionen des bildfremden Menschen des späten Mittelalters in Interaktion mit den majestätischen Kirchenmalereien entsprachen aber nicht den Erwartungen ihrer Kirchenanführer:

„Entweder eilen sie zu diesen Bildern und bitten um Beistand sowie Gesundheit oder die lassen sich durch ihre Fixierung auf den sinnlichen Genuß verleiten, der durch die strahlende und kunstvolle Erscheinung der Bilder angeregt wird.“⁵⁹

Die Auseinandersetzungen bezüglich des Umgangs mit Bildern sind der Grund, warum sich die katholische von der orthodoxen Kirche trennte. Im Rahmen des Konzils von Nicäa, im Jahr 787 n.u.Z, vertrat der Theologe Ioannes Demascenus die Position, dass die Anbetung nicht dem Abbild, sondern dem Urbild betreffe und die erwiesene Ehre vor der Ikone an Gott selbst bestimmt wäre. Durch die Dogmatisierung dieser Auffassung kam es zu einer Trennung zwischen der katholischen und der orthodoxen Kirche und zu einem unterschiedlichen Gebrauch der Bilder während der Gottesdienste.⁶⁰ Während die katholische Kirche eine reservierte Haltung einnahm, wurde die orthodoxe Kirche zu einer „Kirche des Bildes“, in der vor den Ikonen gekniet wird, die Kreuze geküsst werden und die Bilder aktiv geehrt werden. Jahrhunderte nach der Trennung der zwei Religionen ging der Bilderstreit in der Kirchengeschichte weiter. Unterstützt von den Möglichkeiten des Buchdrucks

⁵⁸ SCHNITZLER, NORBERT: *Ikonomismus - Bildersturm: theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996, S. 20.

⁵⁹ SCHNITZLER, NORBERT: *Ikonomismus - Bildersturm: theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996, zitiert auf S. 52 Matthias von Janow „De ymaginibus“, S. 127.

⁶⁰ Vgl. MÖLLER, BERND: *Geschichte des Christentums in Grundzügen*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 2011 (10. Auflage)

schlug die Reformation eine neue Richtung ein. Bilder wurden entfernt, verhüllt, zerstört und verboten.

Die späte Massenalphabetisierung

Wir sind noch im Mittelalter, in einer bildarmen Zeit und auf der Suche nach *dem Kommunikationsmedium* des durchschnittlichen Bürgers. Das kann nur die Sprache gewesen sein. Die (Hand-)Schrift war noch eine mühsame Angelegenheit, schwer reproduzierbar und nur in den Händen der Gelehrten. Erst die Erfindung des Buchdrucks im Jahr 1455⁶¹ machte Überlegungen zur Etablierung von Nationalsprachen und von Massenalphabetisierungen realisierbar. Es war nun möglich „an *einem Tage* mehr zu drucken, als man früher in einem *Jahr* hatte abschreiben können.“⁶² Die kostenreduzierte und effizientere Produktion von geschriebenen Büchern verankerte die Schrift als Massenmedium, zuerst mal, vor allem in der Massenproduktion von Bibeln, Wissenschaft und Literatur.

Die Bildarmut der Gelehrtenwelt wird schon 1783 kritisiert „Wir sind Buchstabenmenschen. Vom Buchstaben hängt unser ganzes Wesen ab“, klagte der Philosoph Moses Mendelssohn. Er schreibt weiter:

„Wir lehren und unterrichten einander nur in Schriften, lernen die Natur und die Menschen kennen nur in Schriften, arbeiten und erholen, erbauen und ergötzen uns durch Schreiberei (..). Der Lehrer auf dem Katheder liest seine geschriebenen Hefte ab. Alles ist toter Buchstabe, nirgends Geist der lebendigen Unterhaltung(..)“⁶³

⁶¹ Die Geburtsstunde des Buchdrucks ist schwierig zu bestimmen. Bekannt ist, dass aus den Druckereien Gutenbergs 1455 eines der ersten gedruckten Werke rauskam, eine Propagandaschrift, die vor der Türkenbelagerung warnen sollte, die *Türkenkalender*. Vgl. GIESECKE, MICHAEL: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998

⁶² WIDMANN, HANS: *Vom Nutzen und Nachteil der Erfindung des Buchdrucks – aus der Sicht des Zeitgenossen des Erfinders*. Mainz: Verlag der Gutenberg-Gesellschaft, 1973, S.8.

⁶³ [BURDA-STENGEL, FELIX: *Andrea Pozzo und die Videokunst: neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*. Berlin: Gebr. Mann, 2001, S. 304 hier zitiert von ASSMANN, JAN: *Die Frühzeit des Bildes: Der altägyptische Iconic Turn*. In HUBERT, BURDA/ MAAR, CHRISTA (Hrsg.): *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 2004

Dieser Vorwurf gibt uns einen Einblick in die fremde mediale Welt der Geschichte vor den technischen Bildern, auf eine Gesellschaft, in der nur die Gelehrten und die Kirchenanführer lesen und schreiben konnten, in der Bilder kaum woanders zu sehen waren als auf Münzen.

Die Massenalphabetisierung trat erst sehr spät auf der Bühne der Weltgeschichte auf, schon fast gleichzeitig mit den ersten technischen Medien.

„Zu bedenken ist, daß nach einer eintausendeinhundertjährigen Geschichte deutschsprachiger Texte erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die gesamte Sprachgemeinschaft in der Lage sei, an der deutschen Schriftsprache aktiv als Schreiber und Leser teilzunehmen.“⁶⁴

An politischer Bedeutung gewann die Alphabetisierung der Massen erst durch die Industrialisierung. Bürokratie, urbanes Leben, Handel, die Anstellung in einer Fabrik verlangen Schriftkenntnisse. Es wäre falsch zu glauben, dass die Massenalphabetisierung des 19. Jahrhunderts bloß eine „erwünschte Wohltat für die bildungswillige Bevölkerung“ sei. Sie ist vielmehr eine „Form innerstaatlicher Kolonisierung“,⁶⁵ die Menschen für die Anforderungen einer industrialisierten Gesellschaft vorbereiten soll.

Warum Bilder?

Den Epochen, in denen Malereien aus Glaubensgründen zerstört wurden, folgte eine Zeit technischer Erfindungen, die den Wunsch nach visuellen Darstellungen erfüllten. Doch woher kommt erstmal die visuelle Lust, der gesellschaftliche Wunsch nach Bildern? Die Dichter waren immer schon geschickt in ihren bildhaften sprachlichen Darstellungen.

Peter Stein erklärt diese Notwendigkeit als Folge einer „Entfremdung von Lebensfunktionen“ durch die normierte Hochsprache.

„In einer immer noch agrarisch geprägten Gesellschaft, in der die Mehrheit ihrer Mitglieder oral sozialisiert war, musste die Expansion

⁶⁴ STEIN, PETER: *Schriftkultur. Eine Geschichte des Schreibens und Lesens*. Darmstadt: Primus, 2010 (2006), S. 292.

⁶⁵ Ebd. S.272

des Schriftlichen zwiespältig wirken. Doch diese Dialektik war unausweichlich und trieb eine Entwicklung voran, in der die Verdichtung der öffentlichen Kommunikation auf Schrift und Schriftlichkeit mit Korrektiven beantwortet werden mussten, die eine (Re-)Integration zurückgedrängter anderer kommunikativer Bedürfnisse versprachen.“⁶⁶

Diese Integration gewann durch die Erfindung der technischen Medien, zu denen der Autor Peter Stein die Lithografie, den Holzschnitt, die Stereotypie, die Fotografie und die Kinematographie zählt Kraft.

Der Sprachwissenschaftler vermutet also kommunikative Bedürfnisse, die durch die Sprache nicht erfüllt werden konnten, als Triebkraft für das Medium Bild. Die Massenalphabetisierung hatte eine Entfremdung von Lebensfunktionen zur Folge, wodurch ein neues weniger abstraktes Medium notwendig wurde.

Eine andere Antwort auf die Frage nach der Ursache der „visuellen Lust“ gibt Vilém Flusser, der die langjährige überwiegende Dominanz der Schriftlichkeit als Ursache für eine Krise des Mediums erklärt.

„Die Textolatrie“ wie Vilém Flusser die Textverherrlichung bezeichnet,

„erreichte im 19. Jahrhundert ein kritisches Stadium. Genau gesprochen, ging mit ihm die Geschichte zu Ende. Geschichte, im genauen Sinn, ist ein fortgeschreitendes Transcodieren von Bildern in Begriffe, eine fortgeschreitende Erklärung von Vorstellungen, ein fortgeschreitendes Entmagisieren, ein fortgeschreitendes Begreifen. Werden Texte jedoch unvorstellbar, dann gibt es nichts mehr zu erklären, und die Geschichte ist am Ende. In dieser Krise der Texte wurden die technischen Bilder erfunden: um die Texte wieder vorstellbar zu machen, sie magisch aufzuladen – um die Krise der Geschichte zu überwinden.“⁶⁷

Das „technische Bild“ Flussers, also die Fotografie, wird von der Gesellschaft als Kommunikationsmedium gebraucht, um Geschichte und Geschichten zu erzählen. Alleine die Tatsache, dass die Fotografie technisch möglich ist, hätte nicht für

⁶⁶ STEIN, PETER: *Schriftkultur. Eine Geschichte des Schreibens und Lesens*. Darmstadt: Primus, 2010 (2006), S. 279.

⁶⁷ FLUSSER, VILÉM: *Für eine Philosophie der Fotografie*. 11. Auflage. Göttingen: European Photography, 2011, S. 11.

die Etablierung des neuen Mediums gereicht. Erst im Moment, wo Bilder technisch möglich und sozial nötig werden, findet der *Iconic Turn* Raum. Diese Verschiebung des Mediums Bild auf der Wertskala der Kommunikationsmittel wird zum ersten Mal von W.T.Mitchell 1992 beschrieben und 1994 von Gottfried Boehm. Beide greifen auf einen 1967 veröffentlichten Text des Philosophen Richard Rorty zurück, der einen historischen „linguistic turn“ beschreibt. Anhand des Ersetzens des linguistischen durch das ikonische, entsteht der Terminus, der eine Verlagerung der Machtmonopole Schrift und Bild begrifflich macht. Denn „es sind nicht Texte, sondern Bilder, die die Wende zum 21. Jahrhundert markieren und sich in unsere Köpfe eingebrannt haben“⁶⁸ und „Es wird nicht der Schrift sondern der Fotografieunkundige der Analphabet der Neuzeit sein“.⁶⁹

4.1. Der Iconic Turn

Erst mit dem Aufbruch der Moderne werden die ZuschauerInnen einer neuen Form des Sehens ausgesetzt. Auf der Londoner Weltausstellung 1851, als Sir David Brewster transportables Stereoskop vorstellte, das zwei leicht verschoben aufgenommene Fotografien verschmelzen ließ, „beugten sich Tausende gieriger Augenpaare über die Öffnung des Stereoskops wie über die Dachfenster der Unendlichkeit“.⁷⁰

Zeitgenössische Beschreibungen belegen, dass die *visuelle Lust*, die „enthusiastisch auf die frühe Fotografie entgegenkommt, in der Empfindung von Immersion bestand: Die Außenwelt verschwindet zugunsten eines Bildraumes, der wie ein realer erlebbar wird. In ihrer Verknüpfung von Apparatur und Sehpsychologie ist Stereoskopie Bestandteil einer „Modernisierung des Sehens“.⁷¹

⁶⁸ BURDA, HUBERT: Iconic turn weitergedreht. In HUBERT, BURDA/ MAAR, CHRISTA (Hrsg.): *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 2004, S.13.

⁶⁹ LÖFFLER, PETRA: Bilderindustrie: Die Fotografie als Massenmedium. In KÜMMEL, ALBERT/ SCHOLZ, LEANDER/ SCHUMACHER ECKHARD (Hrsg.): *Einführung in die Geschichte der Medien*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2004, zitiert auf S. 113 Laszlo Moholy-Nagy.

⁷⁰ BAUDELAIRE, CHARLES; SCHUMANN, HENRY (Hrsg.): *Der Künstler und das moderne Leben: Essays, SSalons", intime Tagebücher*. Leipzig: Reclam, 1994, S.206.

⁷¹ CRARY, JONATHAN: Die Modernisierung des Sehens. In WOLF, HERTA (Hrsg.): *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 67–81.

Die Freude am Visuellen ist ein Charakteristikum des 19. Jahrhunderts, das sowohl die Fotografie als auch den Film auf die Welt brachte. Die drei Erfinder der Fotografie Joseph Nicéphore Niépce, Louis Daguerre und William Henry Fox Talbot waren in ihren Forschungen jeweils von anderen Zugkräften getrieben.⁷² Während Daguerre den kommerziellen Erfolg wünschte, experimentierte Niépce aus technischer Neugier. Ihre zusammen entwickelte Heliographie hatte Unikate als Resultat. Erst die wichtigen Forschungen von William Henry Fox Talbot brachten die Möglichkeit des Negativ-Positiv-Verfahrens zum Vorschein, die eine „technische Reproduzierbarkeit“ (Walter Benjamin) ermöglichte. Talbot machte also den ersten Schritt von der Fotografie als Einzelaufnahme hin zum Massenmedium. Er selbst freute sich über die „magische Wirkung“ des fotografischen Verfahrens. Er schrieb:

„Wenn man einer Person, die mit dem Verfahren nicht bekannt ist, sagt, daß nichts von all dem von Hand ausgeführt worden ist, muß sie glauben, daß einem der Geist aus Aladins Wunderlampe dienstbar ist. Und tatsächlich könnte man sagen, daß es etwas derartiges ist. Es ist ein kleines Stück an wahrgewordener Magie – an Naturmagie.“⁷³

Die neue Möglichkeit der Fotografie hat die Zeitgenossen so stark beeindruckt, dass sie das Fotografische oft mit der Metapher der „Magie“ beschreiben. Auch die Theoretiker sind von dem Begriff bezaubert.⁷⁴ Walter Benjamin spricht vom „magischen Wert“⁷⁵ der fotografischen Technik, Susan Sontag darüber, dass „der Prozeß der Fotografie etwas Magisches hat“⁷⁶. Roland Barthes beschreibt die Fotografie

⁷² Die Erläuterung basiert auf der Vorlesung des Fotografieprofessors Jeff Curto vom College of DuPage, dessen Vorlesungen online abrufbar sind unter: <http://photohistory.jeffcurto.com/archives/717> (Stand: 31. Mai 2012)

⁷³ Brief Talbots vom 2. Februar 1839, zit. nach AMELUNXEN, HUBERTUS VON; GRAY, MICHAEL (Hrsg.): *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Fotografie durch William Henry Fox Talbot*. Berlin: Nishen, 1989, S.33

⁷⁴ Die interessante Zusammenstellung entnahm ich Peter Geimer, *Theorien der Fotografie*. S.16 GEIMER, PETER: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2009

⁷⁵ BENJAMIN, WALTER: *Kleine Geschichte der Photographie*. In TIEDERMANN, ROLF / SCHWEP-PENHÄUSER, HERMANN (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, 1977, S.370.

⁷⁶ SONTAG, SUSAN: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2010 (Erste Auflage 1980), S.153.

als „Magie und nicht als Kunst“⁷⁷ und selbst Jean Baudrillard, der Theoretiker der Simulation, ist von der „objektiven Magie des Fotos“⁷⁸ angetan. Als der Analogfilmanbieter Kodak erfolgreich den Markt eroberte, tat er dies auch indem er einen magischen „Trick“ versprach.

*„Isn't it simple? Isn't it quick?
Such a small box, It must be a trick!
How do you work it? What is the test?
You press the button, we do the rest!“*, so das Kodak-Werbelied.⁷⁹

Die Entwicklung von Handkameras und Rollfilmen schaffte 1880 die Voraussetzung für Amateurfotografie. Der berühmte Kodak Werbeslogan „You press the button, we do the rest“ verspricht schon die Unabhängigkeit des Knipsers von komplizierten fotografischen Verfahren. Der Fotograf musste „nichts weiter“ tun als Motive suchen, den Auslöser drücken und den fertig belichteten Film samt der Kamera einschicken. Nach der Verarbeitung im Labor der Eastman Company erhielt man die entwickelten Negative mit Abzügen zurück. In die Kamera wurde dann bereits vom Labor ein neuer Film eingelegt. Im Jahr 1889 betrug der Preis 25\$ für 100 Abzüge. Durch die erfolgreiche Kampagne brachte Kodak den modernen Bildkonsumenten hervor und ermächtigte ihn auch zum Bildproduzenten zu werden.⁸⁰

Dies kann als erster Schritt in Richtung Demokratisierung der Fotografie verstanden werden. Die entscheidende Wende stellt aber die Digitalisierung dar, weil sie 1) das Fotografieren noch eine Spur einfacher, schneller und billiger machte und 2) weil sie die Verbreitungskanäle schaffte um den Demokratisierungsprozess zu fördern.

⁷⁷ BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. 13. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S.99.

⁷⁸ BAUDRILLARD, JEAN; WOLFGANG KEMP, HUBERTUS VON AMELUNXEN (Hrsg.): Kap. Das perfekte Verbrechen. In *Theorie der Fotografie IV 1980-1995*. München: Schirmer/Mosel, 2000, S.258.

⁷⁹ http://www.pbs.org/wgbh/amex/eastman/sfeature/music_youpress.html (Stand: 31 Mai 2012)

⁸⁰ Vgl. HOLSCHBACH: *Kontinuität und Differenzen zwischen fotografischer und postfotografischer Medialität*

Ein aussagekräftiges Bild welche das Ausmaß der Digitalisierung und der Medienpartizipation zeigt, entstand indem ein Flickr-User alle Kameras markierte die auf einem Pressebild eines politisch medialen Ereignissen zu sehen sind.⁸¹



Abbildung 4.3.: Ein Flickr-User hat auf einem Pressefoto alle Foto- und Videokameras markiert, die den amerikanischen Präsidenten Barack Obama aufnehmen. 25 Juli 2008, Berlin.

⁸¹ Das Bild entnahm ich Susanne Holschbachs Aufsatz zur praktischen Bildwissenschaft anhand von Flickrbilder. Vgl.S.78 HOLSCHBACH, SUSANNE: Fotokritik in Permanenz. Flickr als praktische Bildwissenschaft. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Berlin: Waxmann, 2009

5. Die Digitalisierung der Fotografie

„We have entered the digital age. And the digital age has entered us. (...) We no longer think, talk, read, listen, see the same way. Nor we write, photograph, or even make love the same way.“⁸²

Es gibt kaum eine theoretische Beschäftigung mit der Digitalisierung der Fotografie, die darin keinen großen Umbruch sieht – einen von großer Bedeutung für die Mediengeschichte. Denn das, was zuerst nur auf der Ebene des Bildträgers eine Unterscheidung hervorgerufen hat, veränderte in der Folge den gesamten Umgang mit Fotografie. Es sind nicht nur die Silbernitratfilme, die jetzt mit digitalen Sensoren ersetzt worden sind.

Genau 100 Jahre nach Kodaks erfolgreicher Werbekampagne setzte Ende der 1980-er Jahre die Digitalisierung der Fotografie ein. Die ersten Digitalkameras wurden vom Militär und von Pressefotografen benutzt.⁸³ Parallel dazu kam es zur Verbreitung der digitalen Text- und Bildproduktion in den Agenturen, Printmedien und Fernsehredaktionen.⁸⁴

5.1. Technische Erleichterungen

Die fortlaufende Automatisierung digitaler Kameras brachte eine ganze Serie an Reduzierungen der erforderlichen handwerklichen Vorkenntnisse mit sich. Nicht nur, dass die digitalen Fotokameras mit technisch ausgeklügelten Automaten ausgestattet sind, die der/m FotografIn so manche technischen Bemühungen ersparen

⁸² RITCHIN, FRED: *After Photography*. New York: W.W. Norton, 2008, S.9.

⁸³ Vgl. HOLSCHBACH: *Kontinuität und Differenzen zwischen fotografischer und postfotografischer Medialität*

⁸⁴ GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S.20.

sollen, auch die Etappe der Nachbearbeitung hat die Dunkelkammer verlassen, um an den bequemen Schreibtisch zu ziehen.

Kodak versprach einmal: „You press the button, we do the rest“, aber die „analogen Fotografen“ mussten eine Vielzahl von Entscheidungen treffen, bevor sie den Auslöseknopf drücken konnten. So muss sich ein ambitionierter Fotograf der 1970er-Jahre, erstens für den **Kameratyp** und für das **Objektiv** entscheiden – diese beiden Elemente sind in der digitalen Fotografie gleich vorhanden. Danach muss er beim Kauf des analogen Films Bescheid wissen, was er für einen **Filmtypus** wünscht und was er für einen **ISO-Wert** (= Lichtempfindlichkeit) benötigt. All diese Komponenten spiegeln sich auf die Ästhetik des Bildes wieder. Durch die nötige Vorentscheidung stellen sie eine Einschränkung der/s FotografInnen dar, denn für eine gewisse Anzahl von Aufnahmen, 36 in der Regel, sind diese Parameter nicht variabel. Die Ausrüstung professioneller FotografInnen hatte in analogen Zeiten ein beachtliches Gewicht: neben mehreren Objektiven und Filmrollen gehörten auch mehrere Kameras zu seinem Gepäck.

Digitale Aufnahmegерäte ermöglichen erst die fortlaufende Veränderung der Werte, Bild für Bild. Dabei sind die Effekte, die früher von unterschiedlichen Filmtypen ausgelöst wurden, digital eine Frage der Nachbearbeitung. Für die Bewertung der Lichtempfindlichkeit wird, wie beim analogen Film üblich, der ISO-Wert als Grundlage übernommen. Die Neuerung steckt in der Verschiebung des Entscheidungsträgers von der technischen Einschränkung hin zum Wunsch der FotografInnen. Erst durch die Digitalisierung kann man aus einem dunklen Raum in einen hellen durchgehend fotografieren ohne eine zweite Kamera zu verwenden oder den kostspieligen Film opfern zu müssen.

Neben der Abstimmung des ISO-Wertes, ist eine weitere Kompetenz der ambitionierten analogen FotografInnen die **Belichtungszeit** und die **Blendenöffnung** auf die Lichtverhältnisse und auf die gewünschte Schärfentiefe anpassen zu können. Ich sage ambitioniert, weil auch analoge Kameras über simple Automateinstellungen verfügen. Die Berechnungen der digitalen Kameras erfolgen jedoch viel gezielter und verfügen auch über spezialisierte Unterscheidungen zwischen verschiedenen Messpunkten des Lichts. Digitale Kameras sind von dem Bestreben geprägt den Zeitverschluss, die Blende, den ISO und auch den Weißabgleich bestens automatisch abzustimmen. Dabei gilt oft, dass die günstigeren Kameras viel mehr Elemente automatisch berechnen und zu weniger perfektionierten Resultaten füh-

ren, während die sogenannten professionellen Kameras einen besseren Umgang mit diesen Parametern automatisch verfolgen können und gleichzeitig dem Fotografen viel Entscheidungsraum offen lassen. Das heißt jedoch nicht, dass man gute Fotos nur mit teuren Kameras machen kann. Im Gegenteil: Es fällt immer öfters auf, dass Fotowettbewerbe mit Prestige von Handyaufnahmen gewonnen werden und dass ruhmreiche FotografInnen ankündigen, iPhone-Fotos zu bevorzugen. Dabei verzichtet die Handyfotografie gänzlich auf die Angabe technischer Parameter.

Die großen digitalen Displays sind ein besonders nutzerfreundliches Attribut der digitalen Fotografie. Während analog die Besichtigung eines Fotos erst nach der Entwicklung möglich gewesen ist und vorzugsweise erst nach dem der gesamte Film belichtet wurde, sind digitale Bilder sofort sichtbar. Als Vorläufer dieser Technik gilt die analoge Sofortbildkamera; die Polaroid-Filmproduktion wurde jedoch 2008 gestoppt.⁸⁵

Diese Einladung des Digitalen, die Bilder gleich zu sehen, ist eine nutzerfreundliche Unterstützung der FotografInnen und weist dadurch, dass sie vor allem AmateurfotografInnen hilft bessere Fotos zu machen, einen demokratisierenden Charakter auf: Was sich beim ersten Foto als unerwünscht herausstellt, kann bei den nächsten verbessert werden. Dabei kann ein Bild, von äußeren Faktoren abgesehen, unendlich oft ohne zusätzliche Materialkosten wiederholt werden, was wiederum eine Beschleunigung der Lernprozesse darstellt, die im analogen Zeitalter finanziell schwer möglich gewesen wäre.

Die digitale Technik ist somit, abgesehen von der Preisklasse der Kameras, dafür bestimmt, das Fotografieren „für alle“ schneller und einfacher zu machen. Dabei werden die erforderlichen technischen Kompetenzen laufend geringer, während das Verstehen und Erlernen der fotografischen Prozesse gefördert und beschleunigt wird.

„Ich habe in den letzten fünf Jahren digitaler Fotografie mehr über das Fotografieren gelernt als in den 20 analogen Jahren zuvor. Nicht weil es analog nicht möglich gewesen wäre - sondern weil sich durch das Unmittelbare eine bessere Lernkur-

⁸⁵ Das Wiener Unternehmen *The Impossible Project* versucht aus ästhetischem und nostalgischem Bestreben neue Spezialfilme zu produzieren, ohne jedoch auf das originale chemische Geheimrezept Zugriff zu haben. Als Preisvergleich: 8 Spezialpapiere kosten 20 Euro. <http://derstandard.at/1319182385030/>

ve für mich ergeben hat.“, schreibt ein User einer Online-Fotocommunity in einem Forum über die Veränderungen der Digitalfotografie.

„Ich kann über das direkte Feedback - Kameradisplay - meine Fehler sofort erkennen und korrigieren. Durch *trial and error* kann ich ohne viel Aufwand unterschiedliche Kompositionen/ Techniken durchprobieren und die optimalen Parameter übernehmen (und diese zukünftig direkt verwenden“, subsumiert er weiter.⁸⁶

Die zwei letzten handwerklichen Schritte vor dem Drücken des Auslösers betreffen den Bereich der Bildästhetik: das (automatische) **Fokussieren** auf einer der Bildebenen und **die Komposition** des Bildes. Diese beiden Schritte bleiben bei der digitalen Fotografie erhalten, es ist aber Ziel der Forscher das Fokussieren und die Komposition durch die Technik (oder durch die Software) zu vereinfachen, zu beschleunigen, zu optimieren und auch nachträglich veränderbar zu gestalten. 2006 präsentierte der junge Forscher Yi-Ren Ng in seiner Doktorarbeit an der Stanford University das Konzept einer digitalen Kamera, die das nachträgliche Fokussieren der Bilder unterstützt.

Die neuen Modelle des von ihm gegründeten US-Unternehmers Lytro werden 2012 auf dem Markt erwartet. Die technologische Innovation beruht darauf, mehr Information über das Licht am Aufnahmeort zu speichern und dadurch nachträglich auf verschiedenen Ebenen das Refokussieren möglich zu machen. Dies bringt im Umgang mit der Fotokamera noch mehr Vereinfachung ins Spiel und dem Fotografen selbst noch mehr Kontrolle über die Darstellung seines Sujets. Das Resultat ist kein fertiges Foto mehr, sondern eine Materialsammlung, ähnlich den RAW-Dateien⁸⁷ der besseren Digitalkameras.⁸⁸ Dabei stuft die neue Technik die Wichtigkeit der richtigen Fokussierung herab und erlöst die zukünftigen Bildsujets von der Gefahr unerwünscht verschwommen abgebildet zu werden.

Yi-Ren Ng zitiert selbst in seiner Doktorarbeit die französische Zeitung *Charivari*, die über die frühen Probleme der Daguerreotypie folgendes schrieb:

⁸⁶ <http://www.dslr-forum.de/showthread.php?t=928566&page=3>

⁸⁷ RAW-Aufnahmen sind, wie die englische Bezeichnung schon sagt, in gewisser Weise „roh“, formbar und ermöglichen dem Fotografen in der Nachbearbeitung das Bild besser zu verändern, da mehr Daten von der originalen Aufnahme vorhanden sind.

⁸⁸ Hack, Günter: Erste Lichtfeldkamera für Konsumenten. In: ORF.at <http://news.orf.at/stories/2087804/2085338/>

„You want to make a portrait of your wife. You fit her head in a fixed iron collar to give the required immobility, thus holding the world still for the time being. You point the camera lens at her face; but alas, you make a mistake of a fraction of an inch, and when you take out the portrait it doesn't represent your wife – it's her parrot, her watering pot – or worse.“⁸⁹

Mit den Lytro Kameras soll dieser Haken analoger Technologie beseitigt werden. Gleichzeitig ist damit ein weiterer Schritt einer Verlagerung von der Kamerabedienung hin zum Computer gemacht worden.

Die Etappe der Postaufnahme, am Computerbildschirm, weist von Anfang an gegenüber der dunklen, risikoreichen und chemisch riechenden Dunkelkamera Vorteile auf. Die aufgenommenen Fotos werden am Computerbildschirm verglichen, editiert (ausgewählt) und bearbeitet, verschickt und besprochen. Auf die erleichterten Manipulationsmöglichkeiten und auf das daraus resultierende Sinken der Glaubwürdigkeit des Mediums gehe ich an dieser Stelle nicht ein. Wichtig ist mir hier zu betonen, dass durch die digitale Bildaufnahme die Lernkurve sehr steil wird: Es ist möglich innerhalb kürzester Zeit sehr viel zu lernen.

Durch die Echtzeitansicht kann der Fotograf sofort erkennen, wie sich gewisse Kameraeinstellungen, ein gewisser Winkel, ein Farbfilter, eine gewisse Aufnahmegröße auf das fertige Bild auswirkt – und auch, was die Rezipienten dazu sagen.

Die, durch die Digitalisierung möglich gewordene, große Menge an Aufnahmen beeinflusst den Fotografen, so wie der intensive Umgang mit Texten auf den SchreiberIn. Denn „die ersten 10.000 Aufnahmen sind die schlechtesten“, so der Satz den man Helmut Newton nachsagt. Im Gegensatz zur Schrift ist die Fotografie ein Medium, dessen einfaches „Lesen“ keine Ausbildung benötigt. Kleinkinder schauen, bevor sie sich zu lesen trauen, lieber die Bilder in den Büchern an. Das „Schreiben“ mit Licht⁹⁰ kann, jedoch eine gewisse autodidaktische Ausbildungszeit gut gebrauchen – sei sie handwerklich oder nur visuell.

⁸⁹ Newhall, B. 1976. The Daguerreotype in America, New York: Dover zitiert von Ng, Ren: Digital Light Field Photography (Dissertation). 2006 <http://www.lytro.com/renng-thesis.pdf>
<http://www.lytro.com/renng-thesis.pdf>

⁹⁰ Etymologisch bedeutet „Foto-grafie“, „mit Licht schreiben“.

Für alle möglichen Fragen auf der Ebene der Technik und der Rezeption steht nach der Digitalisierung das Internet mit einer Fülle an Ratschlägen, Foren, spezialisierten Fotocommunities hilfsbereit. Auch sind digitale Bilder von dem Vorteil geprägt, die Aufnahmeparameter abgespeichert zu haben und dadurch deren Vergleich zu unterstützen. Die im vorigen Kapitel angesprochene Entkoppelung des Bildes von dem analogen Bildträger und die dadurch resultierende Leichtigkeit des digitalen Transportes bringt im Bereich der Lernprozesse den Vorteil mit sich, immer das ganze Archiv bereit haben zu können.

„Wenn Sie ein zweites Mal auf Fotoreise nach Lanzarote gehen, können Sie sofort auf die Bilder zurückgreifen, die Sie im Jahr zuvor gemacht haben und abgleichen. Früher hätten Sie ihren Diaschrank in den Flieger packen müssen“, schreibt Manfred Kriegelstein.⁹¹

Als Schlussfolgerung würde ich sagen, dass die Digitalisierung eine Erleichterung der fotografischen Tätigkeit in jeder Hinsicht erstrebt. Vom technischen Bedienen der Kamera bis hin zu den Vermittlungsprozessen des fotografischen Könnens, alles wurde in einem gewisse Maße einfacher, schneller und kostengünstiger als die analoge Fotografie.

⁹¹ KRIEGELSTEIN, MANFRED: Die Fotografie hat obsiegt! Phasen in der Entwicklung eines fotografischen Autodidakten in der digitalen Zeit. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S.20.

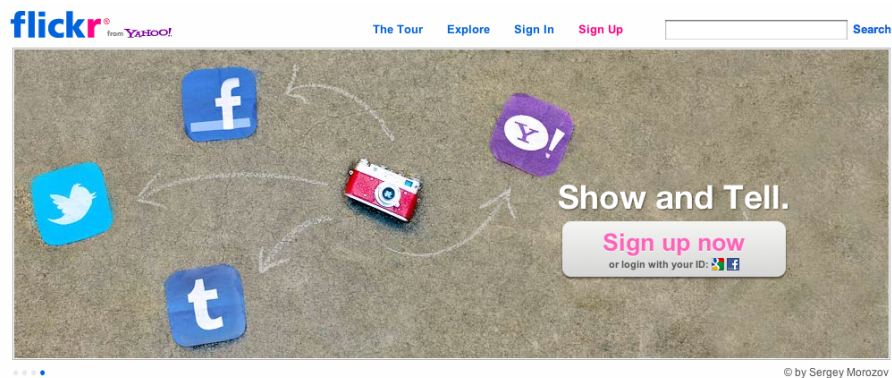
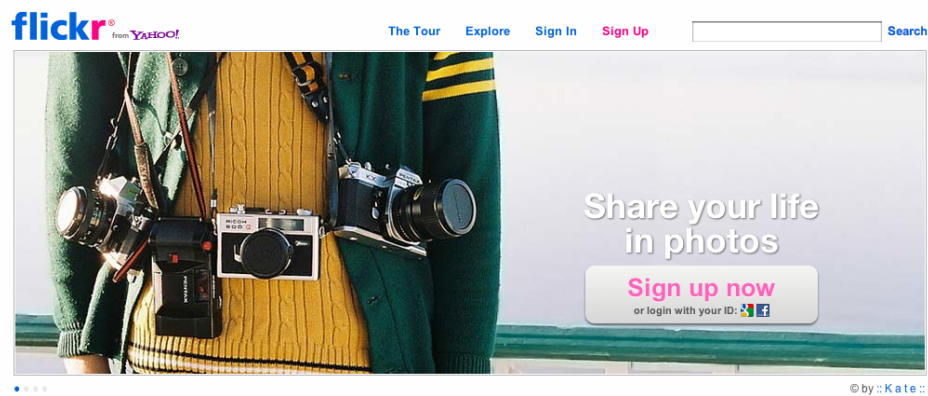
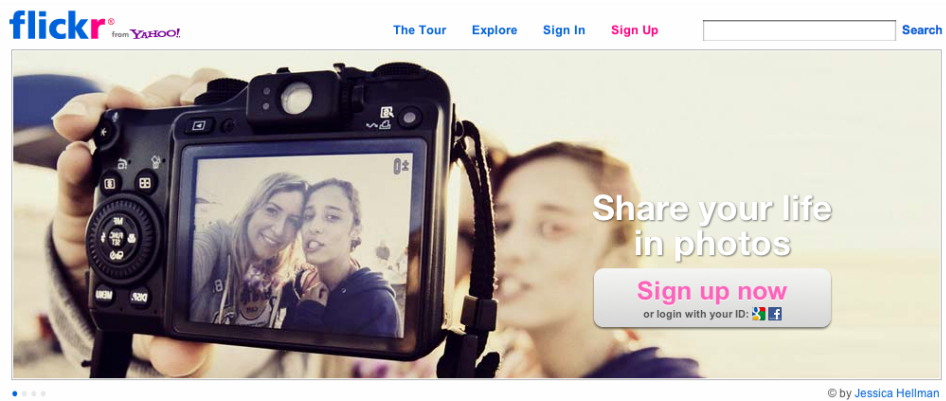


Abbildung 5.1.: Die Website *Flickr.com* lädt ihr UserInnen ein, ihre privaten Erlebnisse anhand von Fotografien zu *teilen* (*share*), zu *zeigen* (*show*) und zu *erzählen* (*tell*).

5.2. Erzählen mit Bildern: Fotografie als interpersonelles Kommunikationsmittel

Wenn ich vor der Entscheidung stehe, einer Freundin ein Handyfoto meiner selbst gebackenen Muffins zu schicken oder ihr eine SMS-Nachricht zu schreiben, rivalisiert für den Medientheoretiker das Medium *Schrift* mit dem Medium *Bild*. Diese Metamorphose der digitalen Fotografie zum Kommunikationsmedium zwischenmenschlicher Beziehungen werde ich anhand der Analogie zur Schrift und zur Sprache beschreiben. Dabei betrachte ich zuerst die Veränderung auf der Ebene der Produktion, um danach in den theoretischen Bereich der Rezeption überzugehen. Jener Aspekt der Fotografierezeption, der sich durch die Abgrenzung zur Schrift definiert, ist die Glaubwürdigkeit des Mediums. Diese unterliegt einem ständigen Diskurswandel und wird maßgeblich durch den laufenden Digitalisierungsprozess beeinflusst.

„Wer fotografiert und wie verändert sich dadurch die Fotografie?“, sind Fragen, die die Medienproduktion betreffen. „Wer schaut sich die Fotografien wie an“, ist Thema der Rezeption. In meiner Analyse der Produktion und der Rezeption von Fotografie im Vergleich zur Schrift verhält sich die *Fotografie* zum *Text* wie das *Fotografieren* zum *Schreiben*. Das *Wahrnehmen von Fotografien* ist mit dem *Lesen* von Schriften vergleichbar, abgesehen von der unterschiedlichen Komplexität.

Die digitale Fotografieproduktion

Die Produktionsbedingungen der Fotografie durchliefen eine derart intensive Erleichterung, dass sie, im digitalen Zeitalter angekommen, dem Nutzer die Möglichkeit geben, gleich einfach und schnell *visuell* zu kommunizieren, wie *sprachlich*. Um eine kurze Nachricht digital zu vermitteln, hat der zeitgenössische Mensch eine breite Auswahl an Medien zur Verfügung: persönlich zu telefonieren (sprachlich), eine SMS oder eine E-Mail zu versenden (schriftlich), aber auch ein Video zu drehen oder ein Foto aufzunehmen (bildlich). All diese Funktionen sind in einem mobilen Telefon vereint. Dem Menschen des 21. Jahrhunderts stehen dadurch in seiner Interaktion mit Mitmenschen nicht nur *Schrift und Sprache* zur Verfügung, sondern zum ersten Mal in der Geschichte auch die Möglichkeit selbst *Bilder* zu produzieren und sie mit der selben Geschwindigkeit wie Schrift und Sprache zu

verbreiten. Dieses Angebot wird reichlich angenommen: 61 Millionen Menschen⁹² besitzen 2010 in Deutschland ein Mobiltelefon, das entspricht 87 Prozent der Bevölkerung über 14 Jahren. Der größte Teil dieser Geräte hat eine Fotokamera eingebaut und ist mit einer Datenschnittstelle ausgestattet. Somit steckt in fast jeder Tasche des deutschsprachigen Raumes nicht nur Stift und Papier, sondern ein Gerät, das visuell-digitale Kommunikation ermöglicht. Es handelt sich dabei nicht um eine beabsichtigte Kunstproduktion, wie oft im Umgang mit visuellen Medien erwartet wird, sondern um eine Alternative zur Schrift. Die Zwecke, wofür sich das Medium Bild verwenden lässt, nähern sich durch die schnelle Produktion denen der Schrift. Unumstritten können Buchstaben, Wörter und Sätze sowohl hochwertige Literatur, Wissenschaft oder Journalismus zum Vorschein bringen, wie auch private Tagebücher, Einkaufszettel oder nur Kritzeleien.

Der Linguist und Pädagoge James Britton unterscheidet auf der Ebene der Schrift zwischen „transactional writing“ (dient dem Austausch der „Transaktion“ von Informationen und Wissen), „poetic writing“ (dient einem künstlerischen Ausdruck) und „expressive writing“ (dient dem Ausdruck von Gefühlen und Gedanken, deren einziger beabsichtigter Rezipient der Autor selbst ist)⁹³

Um Brittons Funktionen der Schrift auf die Bilderwelt zu projizieren, könne man auch in der Fotografie einen transaktionalen Zweck (1) interpersoneller Kommunikation sehen, eine poetische, künstlerische Auseinandersetzung (2) und eine expressive Ausdrucksmöglichkeit des Selbst (3).

Anwendungsbereiche	Schrift	Fotografie
Interpersonelle Kommunikation	transactional writing	Kommunikationsmittel Fotografie
Kunstproduktion	poetic writing	Kunstfotografie
Persönliche Ausdrucksmöglichkeit	expressive writing	Fotografie als Ausdrucksform

Tabelle 5.1.: Parallele zwischen den Funktionen der Schrift (James Britton) und denen der Fotografie.

⁹² Sawall, Achim: Zahl der Handybesitzer steigt auf 61 Millionen. In: Golem.de September 2011. <http://www.golem.de/1109/86476.html> (Stand: 31 Mai 2012)

⁹³ BRITTON, JAMES: *Language and learning*. Penguin Books, 1970, S. 11–18.

Dabei sind alle 3 Anwendungsformen in gewisser Weise sowohl der digitalen als auch der analogen Fotografie gemeinsam. Durch die Digitalisierung und die charakteristische Beschleunigung des Bildtransportes veränderte sich jedoch besonders der *kommunikative Charakter* der Fotografie.

Natürlich hat man 1990 ein analoges Bild als Abzug in einem Umschlag mit der Post verschicken können. Dafür hatte man einige Zeit mit der Entwicklung verbracht, musste zum nächsten Postkasten gehen und es wäre noch eine Weile vergangen, bis das Kuvert überhaupt am Bestimmungsort in Empfang genommen werden konnte. Die Digitalisierung revolutionierte die Möglichkeit einer spontanen „Unterhaltung“ auf visueller Ebene. Jedem Besitzer eines modernen Mobiltelefons wird zugleich auch eine Fotokamera in die Hand gelegt, die sich durchaus mit Kompaktkameras messen kann.

Was László Moholy-Nagy vermutete, als er meinte, „Es wird nicht der Schriftsondern der Fotografieunkundige der Analphabet der Neuzeit sein“, ⁹⁴ geht daher nicht in Erfüllung. Er konnte zu Lebzeiten ⁹⁵ nicht erahnen, dass sich die Hersteller von Kameras die Nutzerfreundlichkeit und eine einfache Bedienung zur Aufgabe machten – und noch immer machen. Die Bildproduktion ist dem zeitgenössischen Menschen, wie er richtig erkannt hat, als zusätzliches Medium neben der Schrift angeboten, aber es gibt keine fotografischen Analphabeten: (fast) niemand hat fotografieren gelernt, aber (fast) jeder tut es.

Nach einer langen Geschichte, in der die Medien Bild und Schrift ein Monopol der Gelehrten, der Kirche, der Reichen oder der Eingeweihten waren, gewann der Bürger durch die mühsame Massenalphabetisierung im 19. Jahrhunderts die Schrift als Medium seiner persönlichen Kommunikation. ⁹⁶ Die Massenalphabetisierung stellte dadurch eine Demokratisierung der Schrift dar. Im Bereich der Bildproduktion konnte dies erst durch die Wandlung vom Analogen zum Digitalen vollzogen werden. So lädt heute Facebook seine User ein, nicht nur eine textliche Sta-

⁹⁴ LÖFFLER, PETRA: Bilderindustrie: Die Fotografie als Massenmedium. In KÜMMEL, ALBERT/ SCHOLZ, LEANDER/ SCHUMACHER ECKHARD (Hrsg.): *Einführung in die Geschichte der Medien*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2004, S. 113; zitiert Laszlo Moholy-Nagy.

⁹⁵ 1895 – 1946, The Moholy-Nagy Foundation http://www.moholy-nagy.com/Chronology_1.html (Stand: 31 Mai 2012)

⁹⁶ Vgl. STEIN, PETER: *Schriftkultur. Eine Geschichte des Schreibens und Lesens*. Darmstadt: Primus, 2010 (2006)



Abbildung 5.2.: Aktion des Künstlers Erik Kessel, der alle an einem einzigen Tag auf Flickr hochgeladenen Bilder druckte und sie in zwei begehbaren Galerieräumen ausstellte. Seine Zuschauer lädt er ein, in der „Bilderflut zu schwimmen“.

tusmeldung zu veröffentlichen, sondern auch die Alternative ein Bild oder ein Video hochzuladen.

Die schriftbasierte Aussage „Bin gerade im Kaffeehaus mit meiner Freundin“ für die man jahrelang lesen und schreiben gelernt haben muss, könnte somit auch durch ein Handyfoto vermittelt werden. Dafür muss man ein paar Knöpfe drücken, technische Kenntnisse sind aber nicht erforderlich. Varianten einer solchen visuellen und intermedialen Kommunikation sind:

1. eine einseitige Bildkommunikation, die keine Rückmeldung erwartet,
2. eine Bild-Wort oder Wort-Bild Kommunikation, die auf visuelle Elemente mit sprachlichen antwortet und umgekehrt,
3. eine Bild-Bild Kommunikation und
4. eine ganze Reihe an Kombinationen Bild-Schrift innerhalb der selben Botschaft.

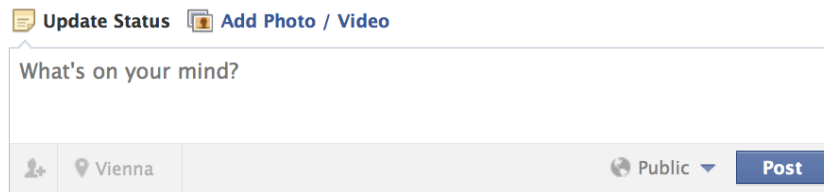


Abbildung 5.3.: Eingabefeld für Statusmeldungen auf Facebook

Durch den beschleunigten digitalen Bildtransport ist vor allem die Möglichkeit der Bild-Bild-Kommunikation verbessert worden. Einige interessante als Weblogs konzipierte Kunstprojekte schlagen eine Unterhaltung ausschließlich auf der Bildebene vor. So wird im Blog *naniwa*⁹⁷ auf jedes Bild mit einem anderen Bild „geantwortet“.⁹⁸ Keine Bildtitel, keine Texte, keine Kommentare stehen der visuellen Kommunikation im Weg. Alleine die AutorInnen der Fotografien werden schriftlich genannt.

Der „Dialog“ anhand der Fotografien verläuft gewiss offener, als er mit Wörtern ablaufen würde. Der Interpretationsspielraum der Fotografien ist sehr hoch und wird auch nicht durch schriftliche Hilfsmittel verkleinert. Das „Antwortbild“ knüpft an einem Element an und hat immer die Berechtigung dafür. Eine falsche Antwort, sowie „Argumente“ gibt es nicht. Die Künstler sind in der Kommunikation auf *Fotofangen* alle gleichberechtigt, die Kommunikation läuft grundsätzlich anders ab als die wortbasierte. Der Bezug zwischen den Bildern ist von visuellen Elementen oder von externen Bedeutungen gegeben. Ihre Verkettung ist nicht narrativ aber auch nicht deskriptiv – es wird keine Geschichte mit einer Handlung erzählt und es werden auch keine Eigenschaften beschrieben. Dadurch verabschiedet sich diese neue Form visueller Kommunikation von den Strukturen schriftlicher und literarischer Medienproduktion. Alleine die sprachliche Linearität, das typisch sprachliche „Antworten“ wurde beibehalten.

⁹⁷ <http://naniwa2006.blogspot.com> (Stand: 31 Mai 2012)

⁹⁸ Interessanterweise wird dieses Kunstprojekt in mehreren Blogs aufgegriffen und inhaltlich fortgeführt, wobei die Teilnehmerzulassung entlang sprachlicher Grenzen verläuft. *Fotofangen* ist zum Beispiel ein Nachfolgeprojekt, das sich auf rumänische Fotografen beschränkt.



BY TUDOR BORDUZ



BY LAURA IANCU

Abbildung 5.4.: Eine Auswahl aus dem FotografiefLOW anhand der auf dem Blog *Fotofangen* ausschließlich visuell kommuniziert wird.

Die digitale Fotografiererezeption

Wenn auf der Ebene der *Produktion* Bild und Schrift noch empirisch vergleichbar sind (Wie wird geschrieben? Wie und von wem wird fotografiert?) so wird der Vergleich im Bereich der Rezeption komplexer. Die Theoretiker sind unterschiedlicher Meinung was die Rezeption und die Glaubwürdigkeit von Bildern betrifft. Das bildtheoretische Paradigma entfaltet sich zwischen den zwei Extremen der Phänomenologie und der Semiotik. Während für den Phänomenologen Gottfried Böhm Bilder anders als Schrift zu interpretieren sind, weil ihnen die Grammatik- und die

Syntaxlosigkeit eine Offenheit und Ambiguität verschafft, ist für den Semiotiker Bild und Schrift gleichermaßen ein *Zeichen*, welches auf ähnliche Art Bedeutung entstehen lässt. Während die Phänomenologie die Unterschiede zwischen Bild und Sprache betont, unterstreicht die Semiotik ihre Gemeinsamkeiten.

Durch die Digitalisierung näherten sich beide Medien auf der schon angesprochenen Ebene der Produktion: Es ist ebenso einfach und zugänglich digitale Fotos aufzunehmen, wie digitale schriftliche Botschaften zu verfassen und zu versenden.⁹⁹ Der Medienphilosoph Vilém Flusser meint schon 1982, noch vor der Massenverbreitung digitaler Kameras:

„Beinahe jedermann besitzt heute eine Kamera und knipst. So wie beinahe jedermann schreiben gelernt hat und Texte herstellt. Wer schreiben kann, der kann auch lesen. Aber wer knipsen kann, muß nicht unbedingt Fotos entziffern können.“¹⁰⁰

Damit meint er nicht das Verstehen einer einfachen sachlichen Ebene des Bildes, sondern das kritische Hinterfragen der Inhalte, die Beschäftigung mit der Glaubwürdigkeit der Bilder.

Die Digitalisierung hat auch auf der Ebene der Rezeption eine Angleichung der Funktionsweisen mit sich gebracht. Besonders was die Glaubwürdigkeit der Bilder betrifft, ist eine Annäherung zur Schrift zu beobachten. Die beiden Medien unterscheidet in der theoretischen Auseinandersetzung grundsätzlich der größere Interpretationsraum von Bildern, der sowohl als künstlerische Gedankenfreiheit verstanden werden kann als auch als Ursache für Missverständnisse. Gesellschaftlich wird nicht selten davon ausgegangen, dass Fotos etwas zeigen, „wie es ist“. Dabei kann ein Bild mehr oder weniger genau eine „Aussage treffen“, genauso wie Schrift und Sprache direkt oder lückenhaft, stilvoll oder holprig, ein- oder mehrdeutig sein können.

Laut der Theorie des Psychologen Schulz von Thun verläuft jede wortbasierte Kommunikation auf vier Bedeutungsebenen. Das *4-Ohren-Modell*¹⁰¹ beschreibt

⁹⁹ Die Annahme geht vom alphabetisierten durchschnittlich gebildeten und durchschnittlich finanziell ermächtigten Erwachsenen des amerikanischen und europäischen Kulturraums aus.

¹⁰⁰ FLUSSER, VILÉM: *Für eine Philosophie der Fotografie*. 11. Auflage. Göttingen: European Photography, 2011, S.52.

¹⁰¹ Schulz von Thun: Vier Ohren Modell. <http://www.vier-ohren-modell.de/> (Stand: 31 Mai 2012)

die Existenz einer Sachebene, einer Selbstoffenbarungsebene, einer Beziehungsebene und einer Appellebene. Die Sachebene ist die faktische Aussage, die Denotation. Die Selbstoffenbarungsebene und die Beziehungsebene sind die Offenbarungen über den Sprecher selbst und über seine Beziehung zum Rezipienten. Er redet freundlich oder gehoben, hoch intellektuell oder mit einem ausländischen Akzent, wütend oder beeilt. Die vierte Ebene des Appells stellt die Ursache der Kommunikation dar, also die Reaktion die beim Empfänger bewirkt werden soll.

Nun sind diese unterschiedlichen Interpretationsebenen Ursache von Wortwitzen, Missverständnissen und Konflikten. Denn die Wahrscheinlichkeit, dass der Rezipient die Botschaft vorwiegend auf einer „falschen“ Ebene liest, ist sehr wohl gegeben. Oft widersprechen sich die Bedeutungen der 4 Ebenen. Angewendet auf die Bilderwelt fasst Roland Barthes seine Rolle als Fotomotiv in eine Einteilung zusammen, die dem 4 Ohren Modell sehr nahe kommt.

„Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient um sein Können vorzuzeigen.“¹⁰²

Wenn die Selbstoffenbarungsebene laut Thun mit „der, für den ich mich halte“ gleichgestellt werden kann, die Beziehungsebene auch unter dem Aspekt der „für den der Photograph mich hält“ beschrieben wird und die Appellebene eines Bildes die Selbstdarstellung „der, für den ich gehalten werden möchte“ ist, so kann eine Parallele zwischen sprachlicher und visueller Kommunikation gezogen werden. Interessant ist zu beobachten, dass im Zitat von Roland Barthes der Fotografie keine Sachebene zugeordnet wird – jenem Medium, das als besonders sachlich gilt. Als Semiotiker spricht Barthes selbst der Fotografie einen „es ist so gewesen“-Charakter zu, den man wohl als Sachebene interpretieren kann. Der analoge Film begleitete in materieller Form den Fotografen, im Gegensatz zur digitalen Datei, die kein Original kennt und mit jeder Kopie identisch ist. Diese „Nabelschnur“ der analogen Fotografie gewährleistet ihre Indexialität.

Was Schulz von Thun, im Gegensatz zu Barthes, nicht als eigene Kommunikationsebene bezeichnet, ist das instrumentalisierte Subjekt vor der Kamera, „der, des-

¹⁰² BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. 13. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 22.

4 Ohren Modell der sprachlichen Kommunikation nach Schulz von Thun	Portraitfotografie nach Roland Barthes
Sachebene (faktische Aussage)	
Selbstoffenbarungsebene (Offenbarungen über den Sprecher)	„der, für den ich mich halte“
Beziehungsebene (Beziehung zum Rezipienten)	„der, für den der Photograph mich hält“
Appellebene (die Reaktion die bewirkt werden soll)	„der, für den ich gehalten werden möchte“
Selbstoffenbarung des Fotografen	„der, dessen er sich bedient um sein Können vorzuzeigen“

Tabelle 5.2.: Parallele zwischen den Ebenen der sprachlichen (Schulz von Thun) und jenen der fotografischen Kommunikation (Roland Barthes)

sen er sich bedient um sein Können vorzuzeigen“. Die Sprache als älteres und inkorporiertes Medium der Kulturgeschichte ist uns so selbstverständlich, dass wir ihre Verwendung im Alltag, ihr Können nicht mehr als besondere Leistung empfinden, die vorgezeigt werden kann. Anders ist es aber mit dem Beherrschen einer Fremdsprache oder eines Fachjargons. Von Thun würde diese Form der Vorführung als ein Symptom einer seiner 4 Ebenen sehen: So sind Dialekt oder Umgangssprache Teil der Selbstoffenbarungsebene. Für die Fotografie ist die Offenbarung des besonderen „Könnens“, vor und nach Barthes, eine eigene Absicht, ein Appell, eine Anforderung zum Hinschauen. Besonders bei herausragenden Fotografen bemerkt man eine Art „Handschrift“, die neben der Motivauswahl durch das perfekte Zusammenspielen von technischen, kompositorischen und kreativen Möglichkeiten entsteht.

Trotz der Fülle an Gestaltungsmöglichkeiten (oder genau wegen dieser vielen Optionen?) bleibt dem Fotografierezipienten viel Interpretationsspielraum. Neben dem Sujet selbst muss der Fotograf die Kamera, das Objektiv, die Blende, die Zeit, den ISO-Wert, die möglichen Filter, den möglichen Blitz, den Sehwinkel, die Komposition, die Chromatik, die Tageszeit und dann auch noch den richtigen Augenblick wählen. Jedes dieser Elemente spiegelt sich auf die Bildästhetik wieder. Der Rezipient wiederum sieht das fertige Bild und interpretiert das Resultat des Zu-

sammenspiels all dieser Elemente nach den eigenen Erfahrungen. Deswegen geben Bilder Anlass für fast endlose unterschiedliche Rezeptionsweisen.

Der französische Fotograf Jean Mohr zeigte einem Handelsgärtner, einem Geistlichen, einer Schülerin, einer Schauspielerin, einem Tanzlehrer, einem Psychiater, einem Friseur und einem Fabriksteiter die Fotografie eines kleinen Mädchens, das mit offenem Mund und geschlossenen Augen am Boden sitzt und ihrer nackten Puppe die Augen bedeckt. (Abbildung 5.5) Ihre Interpretationen sind völlig unterschiedlich ausgefallen. Der Handelsgärtner vermutete, das kleine Mädchen teile mütterliche Gefühle mit ihrer Puppe (die er übrigens als hässlich empfand); der Geistliche fragte sich, ob das Kind die Puppe vor der Grausamkeit der Welt schützt; die Schülerin glaubte, das Mädchen würde weinen, weil ihre Puppe keine Kleider besitzt. Was laut dem Fotografen „wirklich“ geschah: „Großbritannien, auf dem Land. Ein kleines Kind spielte mit seiner Puppe. Manchmal ganz lieb, manchmal fast brutal. Einmal tat sie sogar so, als wollte sie ihre Puppe aufessen.“¹⁰³ Nichts von dieser „Wirklichkeit“ hatten die Befragten geahnt und jeweils, je nach den eigenen Lebensumständen, ihre Interpretation eingebracht. Aber auch die Aussage des Fotografen über die Situation muss nicht unbedingt der objektiven „Wirklichkeit“ entsprechen; auch seine Wahrnehmung ist individuell und subjektiv.

Die US-amerikanische Kriegsphotoreporterin Margaret Bourke White schreibt passend dazu:

„Wenn der Fotograf in seinen Fotografien die Wahrheit sagen will, muß er wissen, was die Wahrheit ist. Und das ist nicht immer ganz leicht.“¹⁰⁴

Mit dem Verbreiten der Fotografie als zugängliches Medium stellt sich vermehrt die Frage nach ihrer Glaubwürdigkeit. Wenn jeder reden oder schreiben kann, kann auch jeder sowohl Wahres wie auch Unwahres vermitteln. Mit der Sprache fängt das Lügen an,¹⁰⁵ so die Sprachphilosophie. Nun ist dieser Bereich der Glaubwürdigkeit

¹⁰³ BERGER, JOHN/ MOHR, JEAN: *Eine andere Art zu erzählen*. Fischer Verlag, 2006, S. 55.

¹⁰⁴ WOLFGANG KEMP, HUBERTUS VON AMELUNXEN: *Theorie der Fotografie III 1945-1989*. München: Schirmer/Mosel, 1983, S. 69, zitiert Margaret Bourke White.

¹⁰⁵ Vgl. NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Unzeitgemäße Betrachtungen: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. Band 2, Leipzig: Kröner, 1922

ein großes Thema der Fototheorie. Ob nach Indexikalität, Objektivität, Authentizität, Referenzialität gefragt wird: es ist immer eine Frage des Glaubens an das Bild.

Schon Platon verglich Bilder mit Schatten von Gegenständen, die an einer Höhlenwand durch das Feuerlicht sichtbar werden. Die drinnen gefangenen Menschen sind verdammt, ein Leben lang nicht die Welt selbst kennenzulernen, sondern nur die Schatten ihres Daseins. Dies ist ihnen aber nicht bewusst. Und wäre einer von ihnen gezwungen, dem Sonnenlicht zu begegnen und seinen Mitmenschen von der lichtdurchfluteten Welt außerhalb der Höhle zu berichten, so würden sie ihn für verrückt halten. Und noch schlimmer: Die Höhlenmenschen würden jeden Nachfolger töten, der sich nach draußen wagen würde.

Platon befürchtete die doppelte Übersetzung der Welt durch Bilder, die entsprechend fehlerhaft sein würde. Das „wahrhaft Seiende“ ist in der platonischen Ontologie nur die Welt der Ideen. Alle weltlichen Bilder, ja auch alle Dinge, sind Nachahmungen, *Mimesis* der höher gestellten Ideen.¹⁰⁶

Dass die griechischen Philosophen der Antike keine großen Medienfreunde waren, ist nicht verwunderlich. Interessant ist aber, wie sich der Glauben an die Bilder in Laufe der Jahrhunderte verändert hat.

Die Fotografie wurde zu ihrer Geburtsstunde als naturtreue Abbildung der Welt empfunden – authentisch und objektiv, technisch, kalt, interesselos, unpolitisch und meinungsfrei. Denn „Eine analoge Fotografie ist eine Lichtzeichnung, bei der das Licht die äußere Realität realitätsgetreuer abbildet als das ein noch so begabter Künstler bewerkstelligen könnte.“¹⁰⁷

„Die objektive Magie des Fotos – die sich von der ästhetischen Form der Malerei unterscheidet – liegt darin, daß das Objekt die ganze Arbeit macht. Natürlich werden dies die Fotografen niemals zugeben [...].“¹⁰⁸

¹⁰⁶ Vgl. KÖPPL, RAINER M.: *Mediensemiotik*. UTB, 2013 (in Arbeit)

¹⁰⁷ KÖPPL, RAINER M.: *Mediensemiotik*. UTB, 2013 (in Arbeit).

¹⁰⁸ BAUDRILLARD, JEAN; WOLFGANG KEMP, HUBERTUS VON AMELUNXEN (Hrsg.): Kap. Das perfekte Verbrechen. In *Theorie der Fotografie IV 1980-1995*. München: Schirmer/Mosel, 2000, S. 258.

Es dauerte eine Zeit, bis der soziale Gebrauch des Mediums zu der Erkenntnis führte, dass ein Foto immer auch eine Meinung preisgibt¹⁰⁹ – dass die Auswahl von Winkel, Kamera, Film, Objektiv, Blende, Licht, Nähe, Ausschnitt, Farbe, Veröffentlichungskontext, Titel, beigelegtem Text neben der Motivauswahl mehr als eine „Abbildung des Gesehenen“ wiedergibt. Nach Untersuchungen des Soziologen Pierre Bourdieu waren es in den 1960er-Jahren nur mehr die niedrigen sozialen Schichten, die weniger Bildung genießen konnten, die der Fotografie ein besonders hohes Maß an Glaubwürdigkeit schenkten und sie als „treue und genaue Darstellung“ beschrieben. Die Angestellten haben bereits „nicht mehr das selbe einfache, unmittelbare und, wenn man sagen kann, glückliche Verhältnis zur Photographie“, schreibt Bourdieu.¹¹⁰ Vilém Flusser äußert sich schon ein paar Jahre vor dem Aufkommen der ersten wirklich brauchbaren Digitalkameras besorgt zu diesem Thema und meinte:

„Diese Kritiklosigkeit den technischen Bildern gegenüber muß sich als gefährlich herausstellen, in einer Lage, wo die technischen Bilder daran sind, die Texte zu verdrängen. Gefährlich weil die „Objektivität“ der technischen Bilder eine Täuschung ist.“¹¹¹

Tatsächlich brachte die Digitalisierung einen großen Vertrauensbruch in der Rezeption der Fotografie. „Einem digitalen Foto kann man einfach nicht trauen. Man weiß nie, ob das, was auf dem Bild zu sehen ist, auch in Wirklichkeit so war.“¹¹², schreibt eine Onlinezeitschrift unter dem Titel „Warum Digitalfotos lügen“. „The real problem with digital is there is no reason to believe photographs any more“,¹¹³ meint der Fotograf Philip Jones Griffiths, der unter anderem durch sein Fotobuch *Vietnam Inc.* Bekanntheit erlangte.

¹⁰⁹ LEIBOVITZ, ANNIE/ SONTAG, SUSAN: *Women*. New York: Random House, 1999, Susan Sontag: *A Photograph is not an Opinion. Or is it?*.

¹¹⁰ BOURDIEU, PIERRE: *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2006, S. 71.

¹¹¹ FLUSSER, VILÉM: *Für eine Philosophie der Fotografie*. 11. Auflage. Göttingen: European Photography, 2011, S. 14.

¹¹² Toprak, Mehmet: Warum Digitalfotos lügen. In: Netzwelt.de Juli 2010. <http://www.netzwelt.de/news/83305-kommentar-digitalfotos-luegen.html> (Stand: 31. Mai 2012)

¹¹³ RITCHIN, FRED: *After Photography*. New York: W.W. Norton, 2008, S. 65.

Diesen Verlust an Glaubwürdigkeit kann man unter dem Aspekt beobachten, dass „Photoshop“, ursprünglich der Name der Bildbearbeitungssoftware der Firma *Adobe*, zu einem Synonym für Fälschung und Bildmanipulation wurde. Dabei waren viele Eingriffsvarianten der Bildbearbeitungssoftware schon in der Dunkelkammer ausführbar, auch wenn dafür erheblich mehr Aufwand und Wissen vonnöten war. Als aber die Amateure, die früher analoge Familienfotos einflusslos in einem Fotolabor entwickeln ließen, nun digitale Fotos auf ihren eigenen Rechnern selbst „photoshoppten“¹¹⁴, erkannten sie selbst, wie leicht Bilder zu verändern sind. Der Einblick in die Facetten der Bildbearbeitung ist eine der Ursachen des Vertrauensverlustes. Dieser Umbruch führte zu einem zunehmenden Hinterfragen von Fotografien.

Clemens Albrecht, Professor für Soziologie, legt seinem Essay „Mit Bildern lügen“ die überspitzte These zugrunde: „Worte lügen manchmal, Bilder immer“.¹¹⁵ Der Konstanzer Medienwissenschaftler Andreas Schreitmüller ging mit seiner Argumentation noch weiter und nannte sein 2005 erschienenes Buch: „Alle Bilder lügen“.¹¹⁶

Als 1982 die amerikanische Zeitschrift *National Geographic* zwei ägyptische Pyramiden in einer Fotomontage näher aneinander rückte, um beide auf dem Cover unterzubringen, richtete sich die Aufmerksamkeit der breiten Öffentlichkeit auf das Thema Bildmanipulation. (Abbildung 5.6) Dieses Jahr sieht Fred Ritchin daher als Geburtsstunde der digitalen Ära.

Öffentliche Skandale rund um manipulierte Pressebilder handeln meist über retuschierte Kriegsfotografien und Katastrophenbilder, die manipulativ gestaltet wurden, und über Abbildungen düsterer Gegenden, denen Requisiten wie Kinderschuhe hinzugefügt wurden, um ihnen zu mehr Dramatik zu verhelfen.¹¹⁷ David Ress, Pro-

¹¹⁴ Werbung der Redaktion Photoscala. Internationales Magazin für Photographie. <http://www.photoscala.de/Artikel/Drei-Stunden-photoshoppen> (Stand: 31 Mai 2012)

¹¹⁵ ALBRECHT, CLEMENS; WOLF-ANDREAS, LIEBERT/ METTEN, THOMAS (Hrsg.): *Wörter lügen manchmal, Bilder immer*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2007, S. 29–49.

¹¹⁶ SCHREITMÜLLER, ANDREAS: *Alle Bilder lügen: Foto, Film, Fernsehen, Fälschung*. Konstanz: UVK, 2005.

¹¹⁷ „Some news photographers in Western Europe also have been known to carry around in their cars certain "props" to insert into pictures. A well-known ploy used to be to have a child's shoe, or teddy bear available, so that photographers covering disasters like train or air crashes, could set this prop among the wreckage for a "poignant" picture. Such pictures have now become cli-

fessor der Missouri School of Journalism, sieht die Filmindustrie als Ursache dieser Entwicklung.

„Movies are perfect, so we have this expectation that journalism should be perfect as well“, ¹¹⁸ schreibt Ress. Die Manipulation selbst war aber schon in analogen Zeiten möglich und besonders zu politischen Themen durchaus verbreitet. Was sich mit der Digitalisierung jedoch veränderte ist das Bewusstsein gegenüber Manipulationsmöglichkeiten.

„Tatsächlich tauchen gelegentlich übertriebene Bearbeitungen oder gar manipulierte Fotos auf, aber gerade die Digitalisierung hat zu einer verstärkten öffentlichen Sensibilität geführt: ‚Die Frage ist eher, dass es heute ein Thema ist, weil jeder Amateur das glaubt zu können.‘“, ¹¹⁹

zitiert Brüning einen professionellen Fotografen. Der Fotograf vertritt die Meinung, dass Amateure selbst die Schuldigen am Vorurteil sind, dass die Bildmanipulation öfters eingesetzt wird. Die „filmnahen“, technisch perfekten Bilder professioneller FotografInnen verlieren an Glaubwürdigkeit, während der verwackelten Amateurästhetik vermehrt Glauben geschenkt wird.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Verbindung zwischen Digitalisierung und Glaubwürdigkeit in zwei Richtungen verläuft. Einerseits ist ein Ungleichgewicht zwischen der Glaubwürdigkeit *der Schrift* und *der Bilder* zu diagnostizieren; andererseits ist eine Verschiebung der Glaubwürdigkeit von *professionellen Aufnahmen* hin zur *Amateurästhetik* zu beobachten.

Das Wechselspiel zwischen Bild und Schrift und das unterschiedliche Maß an Vertrauen, das ihnen entgegen gesprochen wird, unterliegen längeren gesellschaftlichen Prozessen. Diese sind in ständiger Bewegung. Der Medientheoretiker Peter Lunenfeld plädiert in seinem Aufsatz „Das dubitative Bild“ für eine Gleichbehandlung der beiden Medien, was ihre Glaubwürdigkeit betrifft:

che.“, schreibt der britische Autor David Randall in seinem im Jahr 2000 erschienen Buch „The Universal Journalist“. RANDALL, DAVID: *The universal journalist*. Pluto Press, 2000

¹¹⁸ RITCHIN, FRED: *After Photography*. New York: W.W. Norton, 2008, S. 37.

¹¹⁹ BRÜNING, JAN: Das Drama auf der Hinterbühne. Pressefotografen und die Digitalisierung der Pressefotografie. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S. 57–72, hier S. 69.

„In dieser Hinsicht muß die digitale Fotografie jetzt so behandelt werden, als hätte sie denselben Wahrheitsgehalt (oder Mangel an Wahrheitsgehalt) wie ein geschriebener Text.“¹²⁰

Anders ausgedrückt, ist der Wahrheitsgehalt der Bilder ebenso zweifelhaft wie der von Texten.

¹²⁰ LUNENFELD, PETER: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 344-362 Auflage. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 167.



Abbildung 5.5.: Spielendes Mädchen. Fotograf: Jean Mohr.

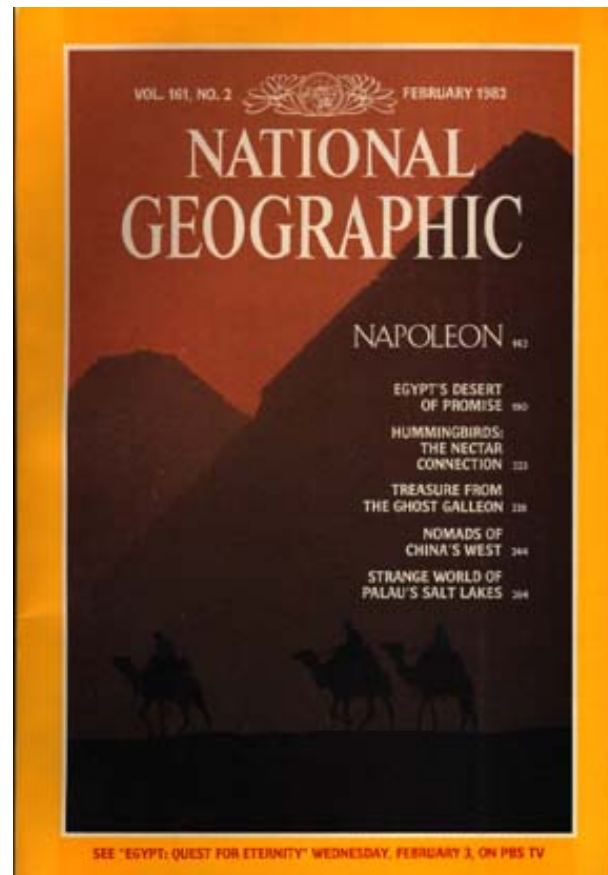


Abbildung 5.6.: Das Cover der Februarausgabe der Zeitschrift *National Geographic* aus dem Jahr 1982.

6. Digitale Fotografie zwischen Demokratisierung und Entprofessionalisierung

Nachdem ich im vorigen Kapitel die Entwicklung der digitalen Fotografie zu einem alltäglichen Kommunikationsmedium beschrieben habe, stellt sich nun die Frage, *wie* die Gesellschaft, die FotografInnen darauf reagieren. Um die Frage so zu formulieren, ist vorerst eine Unterscheidung notwendig, die klarstellen soll, welche sozialen Gruppen die einander widersprechenden Positionen vertreten.

Generell ist eine Gesellschaft in ihrem Umgang mit Medien in *Rezipienten* und *Produzenten* einzuteilen, auch wenn oft beiden Rollen angenommen werden. Die Gruppe der Produzenten kann man in *Amateure* und *Professionelle* einteilen. Auf dieser Ebene werden die unterschiedlichen Positionen zur Digitalisierung ausgefochten, da sie mit Gewinn und Verlust finanziellen und symbolischen Kapitals verbunden sind.

1. Gesellschaft : Medium = Rezipienten + Produzenten
2. Produzenten = Amateure + Professionelle

Der französische Begriff des „Amateurs“ stammt von „Amor“ und bezeichnete die emotionelle, leidenschaftliche Beziehung zur Tätigkeit. Ein Amateur liebt sein Handwerk während der Professionelle der Fotografie nur als Beruf oder vielleicht aus finanziellen Gründen nachgeht.¹²¹

Umgangssprachlich mag die Unterscheidung zwischen *Amateur* und *Profi* recht einfach erscheinen, eine Definition mit wissenschaftlichem Anspruch fällt jedoch schwer, denn es ist fast unmöglich sich auf ein ausschlaggebendes Kriterium für

¹²¹ Vgl. BARTH, MANUELA: Die Stunde der Amateure. Zum Amateurbegriff im Prozess der Digitalisierung der Fotografie. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009

Professionalismus zu entscheiden. Welche Eigenschaft macht die professionellen FotografInnen aus? Ist es die absolvierte fotografische Ausbildung, der finanzielle Erhalt durch Fotografie, der Besitz einer professionellen technischen Ausrüstung, der Qualitätsanspruch oder die persönliche Einstellung?

Schwer fällt eine Unterscheidung, denn für jedes einzelne Argument der Liste gäbe es auch unzählige AmateurfotografInnen, die das Gegenteil beweisen könnten.

Zwar gibt es in Österreich einige Einrichtungen, die Fotografielokurse anbieten, doch auch viele erfolgreiche FotografInnen, die alles außer der Autodidaktik verspotten. Auf Geld und Besitz werde ich Professionalismus eher ungern beschränken, es ist jedoch, eines der wichtigsten Argumente, so die Fotografeninnung. Diese Organisationsform der Meisterfotografen ist in Österreich einmalig und hat als Ziel die wirtschaftliche Absicherung ihrer Mitglieder. Als Gruppe ist die Innung nach innen geschlossen und bestimmt selbst die Vergabe der beruflichen Fotografiiefähigung und somit die Regulierung der eigenen Konkurrenz. Redet man mit dem Repräsentanten der Wiener Berufsfotografeninnung, Michael Weinwurm, ist für ihn das wirtschaftliche Verständnis einer der wichtigsten Kriterien für das Professionellsein. „Die Qualität muss jeder einzelne Fotograf mit sich bringen. Das kann kein Gesetz vorschreiben.“ sagt Michael Weinwurm, „Wichtig ist, dass er gerade im kaufmännischen Bereich gut ist“, erklärt er und schiebt den Unterschied zwischen Amateur und Professionell ins Wirtschaftliche. Ausschlaggebend für die Unterscheidung sind für ihn ein Auftraggeber als Entscheidungsträger des Fotomotivs und ein Honorar. Der Amateur fotografiert, was ihm Freude macht, während der Professionelle einen Auftrag bekommt, den es zu erfüllen gilt. Diese Trennung wird als solche auf dem Fotografiemarkt angenommen, ist aber nur im Geschäftsleben anwendbar. Wäre der Auftrag der schlüssige Unterschied, müsste jeder Onkel, der gebeten wurde, Fotos von einem Kindergeburtstag zu machen, automatisch professionell sein. Der Innungsmeister selbst, ist der erste, der dagegen kämpfen würde.

Wenn aber jemand umgangssprachlich meint, einen professionellen Fotografen oder eine professionelle Fotografin vor sich zu haben, dann meint er höchstwahrscheinlich die Qualität der Fotografien. Nun ist die ästhetische Qualität eine besonders subjektive Wertung und lässt die Fotografien nicht leicht in 2 Gruppen einteilen: „Profi=gut“, „Amateur=schlecht“.

Schaut man die Online-Portfolios der von der Innung anerkannten österreichischen MeisterfotografInnen durch, findet man auch Fotos, die amateurhaft wirken. Rubriken wie „Fine Art“¹²² oder „Erotik“¹²³ führen meistens in eine mit roten Rosen verzierte Sackgasse des Kunsthandwerks.



Abbildung 6.1.: „Fine Art“ nach Meisterfotograf Martin Rauchenwald, „Fotograf des Monats“ in Kärnten.

Als Kritik zu dieser Art von Bildern wurde online der Blog *Meisterwerke der Meisterfotografie*¹²⁴ ins Leben gerufen, der humorvoll die Flops der Professionellen zur Schau stellt. Dieser Vorwurf an den professionellen FotografInnen ist möglicherweise mit der Digitalisierung stärker geworden, findet sich aber auch bei den

¹²²Laut [fotografen.at](http://www.fotografen.at) „Fotograf des Monats“ in Kärnten: Rauchenwald, Martin: http://www.martinrauchenwald.com/17_gallery/fineart/ (Stand: 31 Mai 2012)

¹²³Fotograf Friedrich Lötze <http://www.meisterfotograf.at/> (Stand: 31 Mai 2012)

¹²⁴Meisterwerke der Meisterfotografie <http://meisterfotografie.antville.org/> (Stand: 31 Mai 2012)

frühen AmateurfotografInnen wieder. Diese „distanzierten sich von der Berufs-
fotografie als einer Produktion stereotyper, unkünstlerischer Bilder für den Massen-
markt. Besonders die gängige Praxis der Porträtisten, Bilder zu retuschieren, wur-
de als geschmacklos angefeindet.“¹²⁵ Die Mitglieder der frühen Fotoclubs stamm-
ten besonders aus höheren sozialen Schichten und definierten ihre Dazugehörigkeit
durch hohe Bildung.¹²⁶

Unter diesen Umständen traten die AmateurfotografInnen sehr selbstbewusst vor
ihrem Publikum in ihren Ausstellungen und auch gegenüber renommierten Zeit-
schriften auf. Kurz: Sie waren stolz, Amateur zu sein.

Somit scheint das Ziehen einer Grenzlinie ein unmögliches Unterfangen zu sein.
In dieser Schwierigkeit liegt möglicherweise auch die Ursache der erst späten wis-
senschaftlichen Auseinandersetzung mit dem sozialen Gebrauch des Mediums.

„Ein Grund für die späte Beschäftigung mit der Amateurfotografie ist, dass diese
in einem bipolar konzipierten Feld nicht eindeutig genug klassifiziert werden kann.
,Der Amateur‘ ist weder Laie noch Experte, vielmehr eine Figur des Übergangs.“,
schreibt Manuela Barth.¹²⁷

Der Fotohistoriker Tim Starl unterschied innerhalb der heterogenen Gruppe der
Amateure, zwischen KnipserInnen und HobbyfotografInnen. Die Knipser seien nur
an privaten Fotografien interessiert, die ausschließlich eine Erinnerungsfunktion ha-

¹²⁵ BARTH, MANUELA: Die Stunde der Amateure. Zum Amateurbegriff im Prozess der Digitalisie-
rung der Fotografie. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle
Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S. 93.

¹²⁶ „Von den 53 Mitgliedern, die ihr (der Fotografischen Vereinigung zu Berlin) wenige Monate
nach der Gründung, Anfang 1880, angehörten, waren etwa 40% Akademiker, davon die Hälfte
Mediziner. Weitere 20 Prozent waren Selbstständige, also Kaufleute, Händler und Fabrikanten.
Höhere Beamte und Militärs machen zusammen 15 Prozent aus und der Rest verteilte sich auf
Ingenieure, Angestellte, Bankiers und Personen ohne Berufsangaben. Dazu kamen einige Ver-
treter des Adels. Unabhängig von Beruf und Status war Bildung die verbindende Eigenschaft.“
In: Enno Kaufhold: *Fotografie und Malerei in Deutschland (1880-1910). Studien zur Medienge-
schichte*. (Jonas) Marburg 1986 S.14, zitiert von BARTH, MANUELA: Die Stunde der Amateure.
Zum Amateurbegriff im Prozess der Digitalisierung der Fotografie. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE,
ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Wax-
mann, 2009

¹²⁷ BARTH, MANUELA: Die Stunde der Amateure. Zum Amateurbegriff im Prozess der Digitalisie-
rung der Fotografie. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle
Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S. 89.

ben. Hobbyfotografen hingegen machten das Fotografieren zu einer Freizeitaktivität, der sie gegenfalls auch ambitioniert nachgehen und sich auch in Fotoclubs oder Vereinen engagierten. „So hätten sich die Hobbyisten seit der Popularisierung der Fotografie eindeutig von den Laien abgegrenzt.“¹²⁸

1. Amateure= Knipser + HobbyfotografInnen

2. Private Fotos / Fotografie als Freizeitaktivität

Eine größere Herausforderung ist es, zwischen ambitionieren HobbyfotografInnen und professionellen FotografInnen zu unterscheiden. Die einzige logische Lösung liegt wahrscheinlich in der persönlichen (und/oder gesellschaftlichen) Einschätzung.

Würde man sich auch nur für ein Kriterium des Professionalismus entscheiden können, würde dieser auch nur auf einem kleinen Gebiet der Fotografie Wirksamkeit zeigen. Der/die beste spezialisierte PortraitfotografIn wird sich als AmateurIn fühlen, wäre er/sie mit Astrofotografie, Unterwasserfotografie oder auch nur Kriegsfotografie konfrontiert. Die Anzahl der Anwendungsbereiche der Fotografie ist daher gut mit der Schrift vergleichbar. Das „Erlernen“ der Fotografie bezieht sich genauso auf das technische Handwerk wie das Schreibenlernen. Was man mit dem Medium macht und wie qualitativ das Endprodukt wird, bleibt einem selbst überlassen.

Doch so schwer es auch ist, ein wissenschaftlich brauchbares System zu entwickeln, das Amateure und professionelle FotografInnen unterscheidet, die Gesellschaft macht dies nach immer neuen Normen. Als die Digitalisierung als Umbruch diagnostiziert wurde, hatte sie bereits Amateure und Professionelle unterschiedliche Herausforderungen vorgesetzt. Die darauffolgenden Reflexionen können nur noch feststellen, welche soziale Gruppe die Vorteile der Entwicklung genossen hat und welche Gruppe die Nachteile erlitt. Nun ist im Fall der Fotografie die Öffnung des Mediums gegenüber den Massen eine Rollendestabilisierung der Professionellen. Ihr angeeignetes kulturelles und symbolisches Kapital, ihr Können und ihr Ruf verlieren an Wert. Die Eliten (hier: professionelle FotografInnen) verlieren, die Masse gewinnt ein neues Kommunikationsmedium.

¹²⁸ Zitiert in: BARTH, MANUELA: Die Stunde der Amateure. Zum Amateurbegriff im Prozess der Digitalisierung der Fotografie. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S. 90

Hans Magnus Enzensberger, der Theoretiker der Mediendemokratisierung, schrieb 30 Jahre vor der Digitalisierung den neuen Medien einen egalitären Charakter zu und forderte die Bürger auf, alle audiovisuelle Medien als Produzenten aktiv zu nutzen. Darin sieht er eine Produktivkraft die, durch eine Entfesselung emanzipatorischen Möglichkeiten, den Bürger gegenüber politischen Herrschaftssystemen ermächtigt.¹²⁹

Als Folge der massenhaften Beteiligung erwartete er eine Auflösung kultureller Monopole und Bildungsprivilegien im Umgang mit den Medien. Es ist ein Machtverlust höherer sozialer Klassen, den er auch als Grund für „das Ressentiment vermeintlicher Eliten“ gegenüber neuen Medien sieht. „Der Geist, den sie [die Eliten] gegen ‚Entpersönlichung‘ und ‚Vermassung‘ zu verteidigen trachten – je schneller sie ihn aufgeben, desto besser“,¹³⁰ schreibt Enzensberger 1970. Nun setzen die heutigen Eliten den Kampf nicht gegen „Entpersönlichung“, sondern gegen der „Entprofessionalisierung“, in der Angst, von Amateuren, wirtschaftlich ganz verschluckt zu werden. Während Enzensberger 1970 Hoffnung in der Erhöhung der Partizipation sieht, so beschreibt der Publizist Peter Huber 20 Jahre später dieselbe stattgefundene Entwicklung absichtlich provokant als einen kulturellen Verlust:

„Die Massenmedien werden durch das Internet dramatisch ihre politische Macht verlieren. Sie wird übergehen in Gemeinschaften von Ladenbesitzern, Hausfrauen, Fruchtsafttrinkern, Nudisten, Sandalenträgern, Pazifisten u.a.“¹³¹

Diese zwei unterschiedlichen Diskurse zur digitalen Medienproduktion positioniert Ramón Reichert antithetisch. Die Tradition Brecht – Enzensberger – Lawrence Lessig, in ihrer beinahe utopischen, demokratisierenden Vorstellung bezeichnet er als *Befreiungsdiskurs*, während Andrew Keen, der Repräsentant der *Kulturkritiker* ist. Reichert kritisiert die beiden Positionen für ihr Vorhaben, die Praxis der Ama-

¹²⁹ Vgl. ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: *Palaver. Politische Überlegungen 1967–1973*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 92

¹³⁰ ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: *Palaver. Politische Überlegungen 1967–1973*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 97.

¹³¹ „wiesel“: Online gegen Print - Das ist Brutalität (2005), <http://www.malmoe.org/artikel/funktionieren/831>, (Stand: 31 Mai 2012)

teure entweder über- oder unter-zu-bewerten, jedoch nie deren funktionale Alltäglichkeit anzuerkennen.

„Der Befreiungsdiskurs und die Kulturkritik besitzen eine entscheidende Gemeinsamkeit: sie verabsäumen es, die soziale Alltagspraxis der Amateure zu berücksichtigen. Der theoretische Ausgangspunkt des Befreiungsdiskurses ist die emanzipatorische Überschätzung des Amateurs; die Kulturkritik hingegen verachtet die Amateure als “kulturelle Deppen“ der Kulturindustrie.“¹³²

6.1. Demokratisierung der Fotografie

Die Erhöhung der Medienzugänglichkeit ist ein altes Ideal der Aufklärung. Das Bestreben nach Partizipation auf Ebene des Rezipienten lässt sich schon auf die alexandrinische Bibliothek zurückführen, die das Sammeln sämtlichen produzierten Wissens an einem einzigen Ort als Ziel gesetzt hatte. Im 3. Jahrhundert vor Christus hatte König Ptolemäus II. dazu aufgerufen, ihm Bücher jeder Art zukommen zu lassen, um eine Bibliothek zu gründen, die alle Bücher sämtlicher Autoren auf der Welt beinhalten soll. Die Schriftsammlung beruhte noch auf einer Zentralisierung des Wissens, die nur einem geringen Anteil der Bevölkerung zugänglich war, da diese großteils nicht alphabetisiert war. Es ist jedoch der älteste und bekannteste Versuch Wissen (damals nur Schriften) an einem Ort bereitzustellen und zu archivieren. Die Bibliothek in Alexandria brannte leider wenige Jahrhunderte später vollständig ab¹³³, der Wunsch nach erhöhter Verfügbarkeit und Partizipation prägte aber die zukünftige Medienentwicklung.

„Die Technologien ändern sich, doch die Träume bleiben.“,¹³⁴ subsumierte Lunenfeld, der im Internet und in der Digitalisierung des Wortes einen Übergang

¹³² REICHERT, RAMÓN: *Amateure im Netz: Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*. Bielefeld: transcript, 2008, S. 11.

¹³³ Ob die Bibliothek verfiel, in Kriegswirren abbrannte oder absichtlich in Brand gesetzt wurde, ist unter Historikern umstritten.

¹³⁴ Luciano Canfora, *The Vanished Library. A Wonder of the Ancient World*. Berkeley: University of California Press. Zitiert von LUNENFELD, PETER: *Digitale Fotografie. Das dubitative Bild*. In STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 344-362 Auflage. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 158

des alexandrinischen Traumes aus dem architektonischen Raum in den Cyberspace sieht.

Die Zugänglichkeit visueller Inhalte an einem Ort war für lange Zeit ein unmögliches Vorhaben, da die technischen Errungenschaften der jeweiligen Epoche nicht ausreichend waren.

„Nicht einmal die größtenwahnsinnigsten Tyrannen hätten sich je vorgestellt, alle Kunstwerke der Menschheit an einem Ort zu versammeln – so viele Einzelobjekte zusammenzuführen erschien immer als aussichtsloses Unterfangen.“¹³⁵

So hochgesteckt die Ideale der alten Bibliotheken auch waren, man dachte dabei hauptsächlich an Schriften und Bücher. Auf der gedanklichen Zeitreise durch das bildarme Mittelalter hin zur Aufklärung verändert sich auch das gesellschaftliche Verhältnis zum Bild. Das 19. Jahrhundert bringt die wunderbare Erfindung der Fotografie hervor. Im Jahr 1859 – 33 Jahre nach der ersten Fotografie von Nièpces – hat der Schriftsteller Oliver Wendell Holmes eine interessante Vorstellung einer Bildersammlung:

„Die Zeit wird kommen, da ein Mann, der irgendein natürliches oder künstliches Objekt sehen will, zur Reichs-, National- oder Stadtbibliothek für stereoskopische Bilder geht und seine ‚Haut‘ oder Form verlangt, so wie er in einer Bibliothek nach einem bestimmten Buch fragt. Wir schlagen mit Nachdruck die Errichtung einer umfangreichen und systematisch geordneten Bibliothek für stereoskopische Bilder vor, wo jedermann die besonderen Formen finden kann, die er als Künstler, Gelehrter, Handwerker und als Angehöriger eines anderen Berufsstandes braucht.“¹³⁶

Holmes stellt sich im 19. Jahrhundert eine umfangreiche Datenbank „stereotypischer“ Bilder vor, die frei zugänglich sein soll. Seine Vision beschreibt die Emanzipation des Rezipienten, dem nun das Recht zugewiesen wird, seine Arbeit, die

¹³⁵ LUNENFELD, PETER: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 344-362 Auflage. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 159.

¹³⁶ Oliver Wendell Holmes, 1859, zitiert von LUNENFELD, PETER: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 344-362 Auflage. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 159

Wissensproduktion oder das Kunstschaffen durch visuelle Darstellungen zu unterstützen.

Mit diesem Wunsch nach einem freiem Zugang zu Medien beschäftigt sich auch die frühe Medientheorie. Bertolt Brecht erklärt in seiner Theorie des Radios¹³⁷ den Funksprecher zum Sprachrohr zwischen Politik und Bürger. Hans Magnus Enzensberger geht noch weiter und fordert den Zuhörer zur aktiven Mitgestaltung auf.¹³⁸ Dies ist nun die entscheidende Wende der Mediengeschichte: Der *Consumer* und der *Producer* sollen zum *Prosumer*¹³⁹ verschmelzen. Medien werden interaktiv. Jene, die aufgrund ihrer Herkunft, ihres Alters, ihrer Bildung oder ihres Einkommens benachteiligt sind, bekommen zum ersten Mal die Stimme, die sie nie hatten.

Mit dem Internet als freiem Verbreitungskanal beliebiger digitalisierter Inhalte scheint die Erfüllung dieses Wunsches greifbar zu sein. In „The Future of Ideas“¹⁴⁰ präsentiert der amerikanische Jurist Lawrence Lessig im Jahr 2001 seine Idee einer digitalen Revolution, die unzähligen Menschen einen erhöhten Zugang zur Produktion, Akkumulation und Distribution von Wissen ermögliche. Er schreibt:

„Digital technology could enable an extraordinary range of ordinary people to become part of a creative process. To move from the life as a ‚consumer‘ (just think about what the word means – passive, couch potato, fed) of music – and not just music, but film, and art and commerce – to a life where one can individually and collectively participate in making something new.“¹⁴¹

¹³⁷ Vgl: BRECHT, BERTOLT: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. [Original 1932]. In PIAS, CLAUS/ ENGELL, LORENZ/ FAHLE OLIVER/ VOGL JOSEPH/ NEITZEL BRITTA (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur: Die massgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt DVA, 1999, S. 259 – 261

¹³⁸ Vgl. ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: *Palaver. Politische Überlegungen 1967–1973*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 91 – 128

¹³⁹ BARTH, MANUELA: Die Stunde der Amateure. Zum Amateurbegriff im Prozess der Digitalisierung der Fotografie. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S. 85.

¹⁴⁰ LESSIG, LAWRENCE: *The future of ideas: The fate of the commons in a connected world*. New York: Random House, 2001, S. 9.

¹⁴¹ LESSIG, LAWRENCE: *The future of ideas: The fate of the commons in a connected world*. New York: Random House, 2001, S. 9.

Lessig sieht in der Digitalisierung eine schöpfende Kraft und inspirierende Quelle für Innovation und Kreativität. Die digitale Revolution ist die Ermächtigung einer unüberschaubaren Masse an *ordinary people*, individuell und kollektiv Neues zu schaffen, auf noch nicht da gewesene Art zu kommunizieren. Auf seine Initiative geht auch die *Creative Commons* Bewegung zurück, die durch die Entwicklung von unterschiedlich restriktiven Lizenzen einen liberaleren Zugang zu Inhalten ermöglicht. Mit ihnen kann ein Urheber bestimmte Nutzungs- und Verwertungsrechte an die Öffentlichkeit abgeben und damit eine weitreichendere Verteilung der eigenen Werke erreichen.

Die Suchmaschinen sind die visuellen Nachfolger der alexandrinischen Bibliothek. Sie finden für einen einzigen Begriff mehr Texte und Bilder, als der mittelalterliche Bürger ein Leben lang je gesehen hätte. Die Suche nach dem Wort „Photography“ ergibt auf *Google* „ungefähr 4.300.000.000“ Bildresultate.¹⁴² Täglich werden von den Nutzern der Social Media Plattform *Facebook* über 250 Millionen Bilder veröffentlicht.¹⁴³

Somit stellt das Internet eine doppelte Emanzipation dar: es ermächtigt sowohl den Rezipienten auf seiner Suche nach Bildern wie auch den Bilderproduzenten visuell zu kommunizieren. Denn „Auf der Couch der sozialen Medien genügt es nicht mehr nur mitzuteilen, was man gerade tut (und dabei hört und schmeckt und riecht), was man gerade denkt oder was man gerade fühlt. Die Dokumentation des Alltagslebens in Echtzeit geschieht ebenfalls darüber, was Menschen gerade gesehen haben.“,¹⁴⁴ schreibt die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Schriftliche Botschaften versagen, wenn es gilt, den Mitteilungs- und Selbstdarstellungswunsch des Nutzers zu erfüllen. Die Mitglieder einer multikulturellen, globalisierten Gesellschaft stoßen häufig an die Grenzen der Sprache.¹⁴⁵ Dadurch gewinnt die visuelle Kommunikation an Bedeutung. Handyfotografien werden beispielsweise zu Erinnerungszwecken aufgenommen oder dienen zur Selbstinszenie-

¹⁴² www.google.com (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁴³ <http://sec.gov/Archives/edgar/data/1326801/000119312512034517/d287954ds1.htm> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁴⁴ Bückner, Teresa Maria: Foto-Sharing. Filter für Gefühle. November 2011. In: Frankfurter Allgemeine Blogs. <http://faz-community.faz.net/blogs/deus/archive/2011/11/30/foto-sharing-filter-fuer-gefuehle.aspx> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁴⁵ BÖHME, GERNOT: *Theorie des Bildes*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1999, Vgl. Einleitung.

rung, indem sie auf verschiedenen Internetplattformen veröffentlicht werden. Sie werden gezeigt, verlinkt, besprochen, gemischt, auf dem Computer übertragen, gedruckt oder in anderer Form als visuelle Kommunikation verstanden.

Besonders erfolgreich sind Applikationen für Handys oder Tablet-PCs, die eine Transformation der aufgenommenen Fotografien vornehmen. Humorvolle Verzerrungen eigener oder fremder Portraits sorgen für Unterhaltung, egal ob im Netz oder auf Feiern. Unter Bezeichnungen wie „Ina 1969“¹⁴⁶ sind für ein paar Cent solche Filter zu bekommen, die ein digitales Bild mit der Ästhetik vergangener Jahrzehnte versehen. Solche Angebote laden zu einem spielerischen Umgang mit Bildern ein. Sie stellen eine Fotografie her, die als Teil der Unterhaltungsindustrie verstanden wird. Diesen Umgang setzen Online-Dienste wie *Instagram*¹⁴⁷ erfolgreich ein. Die Betreiberfirma *Burbn, Inc.* wird auf einen Marktwert von 500 Millionen Dollar geschätzt,¹⁴⁸ was im März 2012 der 8,5-fachen Marktkapitalisierung des Traditionsunternehmens Kodak entspricht. Die Software wurde außerdem von Apple als *App of the Year 2011* ausgezeichnet¹⁴⁹ und zählte ein Jahr nach dem Erscheinen schon über 10 Millionen User – mehr als die Bevölkerung Österreichs. Die Anzahl der hochgeladenen Handybilder überschritt nach wenigen Monaten die 150-Millionen-Marke.¹⁵⁰

Natürlich hatte sich der Mensch auch vor der Digitalisierung visuell ausdrücken können, zum Beispiel zeichnerisch, mit Papier und Bleistift, es gab aber noch keine weltumspannenden Kommunikationsnetze für die Verbreitung visueller Botschaften. Mit dem Internet beschleunigten, vermehrten und erweiterten die Möglichkeiten der Distribution. Dies veranlasst eine Umverteilung der Macht „von oben nach unten“, es führt zu einer Demokratisierung. Es ermächtigt jeden Mann und jede

¹⁴⁶Hipstamatic Application http://hipstamatic.com/the_app.html (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁴⁷Instagram Application <http://instagr.am/> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁴⁸Spencer, Ante E.: Financing to Value Instagram at \$500 Million. In: The Wall Street Journal. März 2012. <http://on.wsj.com/x9MZeA> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁴⁹Instagram Blog: We're the 2011 App Store Iphone App of the Year! <http://blog.instagram.com/post/13928169232/> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁵⁰Bückner, Teresa Maria: Foto-Sharing. Filter für Gefühle. November 2011. In: Frankfurter Allgemeine Blogs. <http://faz-community.faz.net/blogs/deus/archive/2011/11/30/foto-sharing-filter-fuer-gefuehle.aspx> (Stand: 31 Mai 2012)



Abbildung 6.2.: Aufnahmen mit der iPhone-Applikation *Hipstamatic*.

Frau, ein weiteres Werkzeug zur Kommunikation zu verwenden: ein Bild – und das kinderleicht.

Die Geschichte des amerikanischen *Magnum* Fotografen Alec Soth stellt diese Umstände besonders anschaulich dar. Als er 2010 mit seiner Frau und seiner Tochter am Flughafen in London-Heathrow ankam, um an der *Brighton Photo Biennial* teilzunehmen, wurde er vom Zoll aufgehalten. Es hieß, mit seinem Touristenvisum wäre es ihm in Großbritannien nicht erlaubt, seinem Beruf nachzugehen. Würde er beim Fotografieren erwischt werden, so riskiere er eine hohe Strafe. Doch Soths Aufenthaltsgrund war genau das Fotografieren und die Teilnahme an einer Fotoausstellung. Wenn er als amerikanischer Berufsfotograf in Europa nicht arbeiten darf, muss er die Teilnahme absagen. Es blieb ihm nichts anderes übrig, als zusammen mit seiner Familie einen unfreiwilligen Urlaub in der Stadt am Ärmelkanal zu verbringen.

Während er mit seiner siebenjährigen Tochter Carmen durch die Straßen der Stadt spazierte, nahm sie ihre Kamera heraus und begann einige Schnappschüsse aufzunehmen. Das brachte die beiden auf die Idee, Carmen könnte an Stelle ihres Vaters die Fotos zur Biennale beisteuern. Der Umgang mit der Kamera war ihr vertraut und es waren noch 2 Wochen Zeit bis zum Abgabetermin.

Ihre eigenen rosa Schuhe, Hunde, Spielzeuge, regnerische Straßen: alles was sie so auf den Straßen der fremden Stadt beeindruckte, nahm Carmen Soth unprätentiös und mit Selbstverständlichkeit auf. Aus der Sicht eines Kindes, mit etwas Neugier,

aber auch Zurückhaltung, sieht sie die Stadt durch den Kamerasucher. 2.000 Fotografien schoss sie in dieser Zeit. Ihrem Vater kam dabei die Entscheidung der Bildauswahl zu. Er wählte 42 Fotos aus, ließ diese auf hochwertigem Papier drucken und stellte sie am letzten Tag der Biennale aus. Die Fotos seiner Tochter stellten schließlich eine der Hauptattraktionen dar und wurden später in einem eigenen Fotobuch veröffentlicht. Für ihr gemeinsames Projekt wurde Alec Soth medial gepriesen. Der sonst besonders kritische Kurator Martin Parr bezeichnete seine Idee als „brilliant“.¹⁵¹

Wenn *The Guardian* über „The genius behind Alec Soth’s Brighton Biennial success“ schreibt, meint die Zeitung nicht den Inhalt der Fotografien. Vielmehr ist das Medium selbst die Botschaft – um Marshall McLuhan zu paraphrasieren.¹⁵² Die Aufnahmen von Carmen Soth weisen somit auf den demokratisierenden Charakter digitaler Fotografie hin. Mit den Worten „As the chef Gusteau famously says in *Ratatouille*, anyone can eek photograph!“,¹⁵³ beendete ein Blogger seine Replik auf die Veranstaltung.

„For the last couple of years I’ll give it to her and let her fire off some pictures and see what she comes up with. Because it is fast and highly automated (but also high quality) there are often some really interesting results.“, erzählte ihr Vater in einem späteren Interview.¹⁵⁴

Der Unterschied zu anderen professionellen Fotografien ist in den Bildern selbst nicht mehr zu erkennen, wie ihr Vater betont:

„Yes, I think they could stand alongside any other professional work.

I showed them to some students without telling them who’d taken them,

¹⁵¹ Booth, Hannah: The genius behind Alec Soth’s Brighton biennial success. September 2010. In: *The Guardian*. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/sep/19/alec-carmen-soth-brighton-biennial> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁵² McLuhan, Marshall: *Understanding media: The extensions of man*. New York: McGraw-Hill, 1964.

¹⁵³ Zhang, Michael: Photog without Work Visa Enlists 7-Year-Old Daughter’s Help for Exhibition. September 2010. In: PetaPixel.com <http://www.petapixel.com/2010/09/23/photog-without-work-visa-enlists-7-year-old-daughters-help-for-exhibition/> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁵⁴ Davies, Lucia: Soth’s seven-year old daughter shoots his entry of the UK’s biggest annual exhibitions. In: Dazed Digital. <http://www.dazeddigital.com/photography/article/8534/1/brighton-photo-biennial-alec-soth> (Stand: 31 Mai 2012)

and they were impressed. One observed that ‘they were from a uniformly low perspective’, which made me smile.”¹⁵⁵

Die Geschichte der kleinen Fotografin beweist, dass Fotografieren keine Frage des „Professionellseins“ ist und dass die Technik es soweit gebracht hat, selbst Kinderhänden angemessene Ausdrucksmöglichkeiten anzubieten. Genauer betrachtet stellt sich aber heraus, dass die Rolle des Vaters doch essentiell war. Darunter verstehe ich mit Sicherheit nicht besondere „Fotografengene“ und auch nicht die visuelle Bildung des Kindes, sondern die Auswahl der Bilder – die Arbeit als Editor.



Abbildung 6.3.: Aufnahmen der 7-jährigen Carmen Soth.

Die Möglichkeit, eine fast unendliche Anzahl an Momenten festzuhalten, verschiebt das visuelle Geschick vom Fotografen hin zum Editor bzw. zum Kurator. *Der entscheidende Moment*,¹⁵⁶ über den Henri Cartier-Bresson die Fotografie definierte, ist mit der Digitalisierung nicht weniger wichtig, jedoch nun auch später festzulegen. Elke Grittmann schließt dazu:

„Der richtige Moment (decisive moment) muss nicht vorweg vor Ort antizipiert werden, es bedarf nicht mehr des jahrelang erarbeiteten Wis-

¹⁵⁵ Alec Soth zitiert von <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/sep/19/alec-carmen-soth-brighton-biennial> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁵⁶ Im französischen Original *Images à la sauvette*, „im Handumdrehen, richtigen Moment“ CARTIER-BRESSON, HENRI: *Meisterwerke*. München: Schirmer/Mosel, 2004

sens, der Übung und Erfahrung, um den entscheidenden Augenblick zu erwischen. Er kann viel mehr nachträglich und retrospektiv bei Betrachtung der Aufnahmen ausgewählt werden.“¹⁵⁷

In ihrer Theorie bezieht sie sich hauptsächlich auf professionellen Fotojournalismus, der als erster auf die geänderten Umstände reagieren musste. „Diese Zuständigkeit und Kompetenz für die Bildauswahl verlagert sich mehr und mehr vom Fotografen in die Redaktion hinein.“¹⁵⁸

Mit der Digitalisierung bemerkt die Presse die Schwierigkeit mit den bis dahin bestehenden Zeit- und Raumstrukturen weiter fortzufahren. JournalistInnen schaffen es nicht mehr, die Information *vor* ihren Lesern zu erfahren und zu verbreiten. Vor ihrer Ankunft am Ort des Geschehens, waren es die LeserInnen, die schon als erstes darüber auf den eigenen Blogs berichteten. Auch gibt es vermehrt Ereignisse, zu denen Journalisten keinen Zugang haben und daher selbst nur auf Material der Augenzeugen zurückgreifen können. So entsteht in Amerika das neue Genre des Bürgerjournalismus, des *Citizen Journalism*. Diese Form der Berichterstattung bezieht sich auf Text-, Foto- und Videobeiträge mit dokumentarischem Wert, die nicht von sogenannten Professionellen produziert wurden – so die Theorie. Die Unterscheidung zwischen Amateuren und professionellen FotojournalistInnen ist in Europa jedoch schwammiger als in den Vereinigten Staaten, einem Land, das auf eine lange Geschichte der freien Presse zurück blickt und zahlreiche Universitäten mit renommierten Journalismuslehrgängen unterhält. Der Phänomen des *Citizen Journalism* hat sich jedoch auch in Europa verbreitet. Im Januar 2006 fordert die *Saarbrücker Zeitung*, als „die wahrscheinlich erste deutsche Zeitung“, ihre Leserschaft auf, „Lesereporter zu werden“ und auf freiwilliger Basis selbst gemachte

¹⁵⁷ GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 21.

¹⁵⁸ GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 21.

Fotografien einzureichen.¹⁵⁹ Im Sommer des selben Jahres, im Zuge der Fußball-Weltmeisterschaft, begann *Bild*, Deutschlands größte Tageszeitung, die Fotos ihrer Leser zu veröffentlichen. Gefragt waren Schnappschüsse unter dem Motto „Prominente, kuriose Unfälle und Kleinkriminelle bei der Arbeit“.¹⁶⁰ Mit diesem neuen Angebot der Zeitungen war auch eine neue Rollenvorstellung gegeben. Die neu geschaffene Interaktivität lud ein, gleichzeitig Leser *und* Mitgestalter zu sein.



Abbildung 6.4.: Werbung der *Bergedorfer Zeitung*.

Die Leichtigkeit der neuen Kommunikationsform, der einfache Zugang zu einer digitalen Kamera und der einfache Transfer der Bilder über das Internet, führten dazu, dass Privatpersonen offenbar gerne in die Rolle des Berichterstatters schlüpfen. Dabei stehen ihnen zwei große Vorteile zur Seite. Zum einen die Geschwindigkeit: „Bevor Fotografen oder Kamerateams vor Ort sind, hat der Bürgerreporter im Idealfall seine Aufnahmen schon an *tvtype* gesendet“,¹⁶¹ sagt der Gründer der

¹⁵⁹ GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 21.

¹⁶⁰ GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 21.

¹⁶¹ M.R.: Bürger verkauft eure Fotos! In: Bilderwerk3. Dezember 2010. <http://www.bildwerk3.de/2010/12/02/burger-verkauft-eure-fotos-fragen-an-daniel-holle---tvtype-gmbh/> (Stand: 31 Mai 2012)

Presseagentur *ttype*, die ausschließlich mit Beiträgen von Amateuren arbeitet. Für Presseagenturen ist Geschwindigkeit einer der wichtigsten Aspekte ihrer Arbeit. Dabei ist die Wahrscheinlichkeit, dass sich ein Handybesitzer vor Ort befindet, viel größer, als dass ein/e professionelle/r FotojournalistIn zeitgerecht ankommt.

Neben diesem Vorteil wird den Amateuren auch mehr Glaubwürdigkeit zugestanden. Ein verwackeltes Bild von einem Banküberfall wirkt authentischer als ein perfekt belichtetes, technisch ausgeklügeltes, professionelles Foto des selben Geschehens. Letzteres würde inszeniert wirken und den Betrachter möglicherweise mehr an die Fiktion eines Spielfilms erinnern. Die Handyaufnahmen sehen hingegen aus wie die selbst geschossenen Bilder. Die Amateurästhetik überzeugt, erhöht die Glaubwürdigkeit und positioniert den AmateurfotografInnen vorteilhaft gegenüber etablierten Reportern. Es ist außerdem anzunehmen, dass Amateure auch in weniger kritischen Situationen mehr Authentizität vermitteln können, da sich zum Beispiel Personen aus dem Bekanntenkreis weniger vor ihrer Kamera verstellen, als sie es in einem Fotostudio machen würden. Die Selbstinszenierung der fotografierten Personen, hervorgerufen durch die bloße Präsenz fremder FotografInnen, ist dadurch geringer. Professionelle FotografInnen im Pressewesen bekommen hingegen meist minutiös inszenierte Situationen vor die Linse. Pressekonferenzen von politischen Vertretern, Veranstaltungen jeder Art: Alles ist bis ins Detail konzipiert, um ein positives *Image* zu vermitteln. Dabei investieren die Mächtigen immer mehr Energie und Finanzen in die Kontrolle ihres öffentlichen Bildes, wie der New Yorker Professor für Fotografie Fred Ritchin schreibt:

„The professional photographer is in a quandary as governments grow savvy in contesting and creating photographic meaning, and the powerful, politicians and movie stars alike, act to control their own depictions in staged media events. Even major corporations have embarked to use photographs to ‚brand‘ their identities.“¹⁶²

Auch die Berichterstattung in Kriegssituationen lässt professionellen Fotojournalisten nicht viel Bewegungsfreiheit. Ihr Handlungsspielraum wird auf der einen Seite direkt vom Militär beschränkt, andererseits droht bei selbstständiger Recherche Lebensgefahr. Von Soldaten aufgenommene Handyfotos verschaffen hingegen,

¹⁶² RITCHIN, FRED: *After Photography*. New York: W.W. Norton, 2008, S. 89.

wenn sie die Öffentlichkeit erreichen, einen real wirkenden Einblick in die Geschehnisse des Krieges. Diese Fotos sind, so Ritchin, diejenigen,... die es in die Geschichtsbücher schaffen werden.

„It is the soldiers with collections of personal pictures on their iPods, some traded with colleagues, who often tell a more grisely, more intimate and more human story of fear and fascination.“¹⁶³

Er bezieht sich dabei auf die Fotografien, die von den Soldaten aus dem Gefängnis Abu Ghraib ins Netz gestellt wurden und die unmittelbar zeigen wie sadistisch und menschenunwürdig Krieg ist. Anders als im Vietnamkrieg, von dem professionelle FotografInnen beeindruckende Bilder übermittelt haben, ist es durch die digitale Technologie nun möglich, Bilder hinter den Kulissen des Krieges, von den Akteuren selbst, zu erhalten. „It is the photographs made by these soldiers that will remain indelible in our memories“, schreibt Fred Ritchin.¹⁶⁴

Das Sterben der jungen Neda Agha-Soltan während der Wahlen im Iran 2009 erreichte erst durch das Video eines Amateurs weltweites Aufsehen.¹⁶⁵ Ihr Tod durch einen Kopfschuss während der Straßenproteste war, so das *Time Magazine*, „probably the most widely witnessed death in human history“.¹⁶⁶ Das von einem Demonstranten aufgenommene und über YouTube verbreitete Video wurde als einziger und erster Amateurbeitrag vom World Press Photo Award mit einer *Special Mention*¹⁶⁷ honoriert. Der fotojournalistische Wettbewerb ist ausschließlich an professionelle FotografInnen adressiert. Nach Ansicht der verzweifelnden Bildbotschaft entschloss sich die Jury doch das Amateurvideo hervorzuheben. Sie argumentierte mit dem sehr hohen journalistischen und historischen Wert der Aufnahmen:

¹⁶³ RITCHIN, FRED: *After Photography*. New York: W.W. Norton, 2008, S. 86.

¹⁶⁴ RITCHIN, FRED: *After Photography*. New York: W.W. Norton, 2008, S. 86.

¹⁶⁵ Robert Tait, Matthew Weaver: How Neda Agha-Soltan became the face of Iran's struggle. Juni 2009. In: The Guardian. <http://www.guardian.co.uk/world/2009/jun/22/neda-soltani-death-iran> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁶⁶ Krista Mahr, Neda-Agha-Soltan, 2010. In: The Times. <http://ti.me/oBzNUY> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁶⁷ World Press Photo Award <http://www.worldpressphoto.org/content/jury-appoints-special-mention> (Stand: 31 Mai 2012)



Abbildung 6.5.: Von US-Soldaten im Jahr 2006 im Abu-Ghraib-Gefängnis (Irak) gemachte Folteraufnahmen.

„The jury considers an image for a *Special Mention* when it has played an essential role in the news reporting of the year worldwide and could not have been made by a professional photographer.“¹⁶⁸

Amateurbilder haben das erreicht, was professionelle Aufnahmen als Ziel hatten, jedoch nur limitiert erreichen konnten. Durch die Digitalisierung visueller Medien ist es erst möglich geworden, diese Form von Bildern in Echtzeit der Öffentlichkeit zu zeigen. Die Technik ermöglicht und erleichtert laufend die visuelle Medienproduktion und Distribution. Die Gesellschaft nimmt die neuen Möglichkeiten und Gadgets großteils mit Freude an. Nutzer laden Millionen persönlicher Fotografien auf Social Media Angebote wie Facebook; kreative Arbeiten auf Plattformen wie Flickr. Sie nehmen am sozial-politischen Leben aktiv teil, indem sie kritische Inhalte verbreiten. Zusammengefasst: Sie verwenden digitale Bilder für alle Formen kommunikativer Beteiligung.

¹⁶⁸ Lens Culture. <http://www.lensculture.com/worldpress2011.html> (Stand: 31 Mai 2012)

Die hier geschilderten Argumente deuten auf eine Demokratisierung der Fotografie hin, welche der Gesellschaft einen Mehrwert an Information, Kommunikation, Unterhaltung und vielleicht sogar Gerechtigkeit gibt. Es wird aber noch komplizierter. Würde man einen Schritt zum anderen Extrem der politischen Ebene der Fotografie machen, trifft man hier auf eine soziale Gruppe, für die sich eine erhöhte mediale Partizipation nicht als Demokratie, sondern als Anarchie darstellt.

Andrew Keen als bekanntester Verfechter dieser Theorie beschreibt in seinem 2007 veröffentlichten Buch „The Cult of the Amateur“¹⁶⁹ seine Befürchtung, das Phänomen des Web 2.0 würde mit einem Verlust der Werte, der Traditionen und des Wissens der westlichen Moderne verbunden sein. „Wie wir im Internet unsere Kultur zerstören“, heißt die deutsche Übersetzung seines Buches, worin er in einem derben Ton einen Untergang unserer Gesellschaft durch den anonymen Internetnutzer anspricht.¹⁷⁰

„Die Affen übernehmen die Macht. Verabschieden wir uns von den Experten und kulturellen Türhütern der heutigen Zeit, den Reportern, Nachrichtenmoderatoren und Redakteuren, den Musikgesellschaften und den Filmstudios in Hollywood. Der heute grassierende Kult des Amateurs bedeutet, dass die Affen bestimmen, wo es langgeht.“¹⁷¹

Er positioniert dadurch die Jungen gegen die Alten, Amateure gegen Experten, Analoges gegen Digitales.

6.2. Der Standpunkt der Professionellen

Ein Blick in die moderne Geschichte der Bildproduktion zeigt, wie diese, schon fast schicksalhaft, am Hochmut bereits anerkannter Eliten rüttelte. Durch die beschleunigte technische Entwicklung fühlen sich konservativere Gemüter alle paar

¹⁶⁹ KEEN, ANDREW: *The Cult of the Amateur: How blogs, MySpace, YouTube, and the rest of today's user-generated media are destroying our economy, our culture, and our values*. New York: Random House, 2008.

¹⁷⁰ KEEN, ANDREW: *Die Stunde der Stümper. Wie wir im Internet unsere Kultur zerstören*. München: Hanser, 2008, S. 1.

¹⁷¹ KEEN, ANDREW: *Die Stunde der Stümper. Wie wir im Internet unsere Kultur zerstören*. München: Hanser, 2008, S. 17.

Jahre von einer neuen Berufsgruppe angefeindet, der vorgeworfen wird, ihren Ruhm durch „unerlaubt“ einfache Mittel anzuhäufen. Gleich nach der Erfindung der Fotografie waren es die akademischen Maler, die das neue Medium als kunstdestruktiv beschrieben und darin den Untergang ihres Handwerks befürchteten. Sie prangerten die technische Kälte an, die unpersönliche Durchführung, die Einfachheit des Endprodukts, das alles andere als Kunst sei. Viel mehr Wert war ihnen ein mühevoll tagelang handgemaltes Gemälde. Die Maler selbst waren sich zur selben Zeit untereinander nicht einig, da den Konservativen unter ihnen schon die Erfindung der Tubenfarbe und die aufkommende Freiluftmalerei nicht in die alten Vorstellungen des Berufs passte. Die akademische Malerei wehrte sich gegen die „ihres Erachtens schnell hingepfutschten Farbkleckssereien der impressionistischen Avantgarde, die nicht im Mindesten der langwierigen, harten Arbeit des Bildermachens entsprach.“¹⁷²

Mit der Erfindung der Fotografie durch Niépce, Daguerre und Talbot sehen sich die Maler vor die Herausforderungen des neuen, feindseligen Mediums gestellt. Dieses als Hilfsmittel zu verwenden würde gleichzeitig bedeuten, die eigene zeichnerische Schwäche zuzugeben. Alle noch so kleinen technischen Änderungen in der Fotografieaufnahme, von Platten zum Silbernitratfilm, vom natürlichen Licht bis zur Blitznutzung, vom manuellen bis zum automatischen Fokus, von Großbildkameras bis zu denen ersten transportablen Geräten: Jede trifft auch auf gegnerische Stimmen, die vom Glauben an die persönlicheren, kunstvolleren Vorfahren getrieben sind.

Als sich die digitale Fotografie auf dem Markt etablierte, zählte die Fotografiegeschichte 150 Jahre und das Medium war zum ersten Mal frei und jedem zugänglich – oder endgültig tot, so die Kritiker.

„Im Augenblick ihres 150sten Geburtstages war die Fotografie tot, bzw. präziser ausgedrückt: radikal und für immer deplaziert“, schreibt William J. Mitchell, der seine etwas überspitzte These mit einem Glaubwürdigkeitsverlust des Mediums begründete.¹⁷³

¹⁷² Alphonso, Don: Kleine Kulturgeschichte des Digitalbildhasses. November 2011. In: Frankfurter Allgemeine. Blogs. <http://faz-community.faz.net/blogs/deus/archive/2011/11/14/kleine-kulturgeschichte-des-digitalbildhasses.aspx> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁷³ MITCHELL, WILLIAM J.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge: MIT Press, 1992, S. 20.

Zusammengefasst muss man anmerken, dass jeder technische Umbruch nicht nur als Optimierung, sondern auch als Krise der Fotografie beklagt wurde. Auf der individuellen Ebene war es höchstwahrscheinlich eine Herausforderung. Die für Analogtechnik ausgebildeten Fotografen mussten sich angesichts der Digitalisierung so gefühlt haben wie Büroarbeitskräfte, die um 1990 einen Schreibmaschinenlehrgang absolviert haben und das mühsam antrainierte makellose Tippen mit dem Aufkommen des Computers nicht mehr einbringen konnten. In so einer Situation können Medienentwicklungen den betroffenen Berufsgruppen leicht als unnötig oder feindlich vorkommen.

Einer derjenigen, der seine Ausbildung genau an der Grenze des Übergangs zwischen der analogen und der digitalen Fotografie beendete, ist der US-amerikanische Fotograf Kris Griffiths. Er betrachtet seine Ausbildung in analoger Fotografie als unnötig verlorene Zeit, da mit digitalen Kameras schon ein Kind technisch gute Fotografien machen kann. Auf seinem Blog schreibt er:

„I knew, along with discussions with lecturers and fellow students, that ‘wet’ photography was dead. (...) The skills and knowledge I did learn from study, practical work and experience in photography and camera control has meant nothing. My 4 year old nephew takes good pictures with his 8meg camera, finely balanced and exposed correctly. I personally see my 3 years and countless thousands in debt going to college as a waste of my time.“¹⁷⁴

Auf dieser Seite der professionellen Fotografen positioniere ich mich im Weiteren und werde die Konsequenzen der Digitalisierung auf ihre Berufswelt untersuchen. Mein Ziel dabei ist, beide Seiten zu Wort kommen zu lassen. Die Grenze zwischen Amateuren und professionellen FotografInnen verläuft unscharf. Besonders mit der Digitalisierung wird der Unterschied zwischen den beiden Gruppen nur mehr subjektiv wahrgenommen; in vielen Fällen überhaupt nicht mehr.

Nun ist der Bereich der wirtschaftlich verwertbaren Fotografie sehr breit zu fassen und in viele Spezialgebiete unterteilt, die wiederum spezifische Anforderungen an die Qualität stellen. Es wäre aber durch die Fülle an Teilgebieten ein unmögliches Unterfangen jedes davon einzeln zu behandeln. Dabei sind natürlich nicht alle

¹⁷⁴ Castella, Tom de: Five ways the digital camera changed us. January 2012. In: BBC News Magazine. <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-16483509> (Stand: 31 Mai 2012)

gleichermaßen von Vorteilen und Nachteilen der digitalisierten Gesellschaft betroffen, die Auswirkungen sind aber besonders intensiv im Bereich des Fotojournalismus sichtbar. Dieser Teilbereich ist der erste, in dem sich die digitalen Kameras verbreiteten, da hier die Geschwindigkeit der Bildübertragung essentiell für den kommerziellen Erfolg ist. Aus dem selben Grund kommt es hier am häufigsten zum Rückgriff auf Amateurfotografien. Ein weiteres Argument für meine Auswahl des Fotojournalismus ist die wissenschaftlich weitreichende Auseinandersetzung, die sich in großem Maße mit journalistischer Fotografie befasst und seltener Werbe- oder Familienfotografie untersucht.

Die zwei wissenschaftlichen Texte, auf die ich mich hauptsächlich beziehe, kommen aus dem kommunikationswissenschaftlichen Bereich und aus der Soziologie. Der Fotografiehistoriker und Soziologe Jan Brüning beschäftigt sich in seinem 2009 erschienen Aufsatz „Das Drama der Hinterbühne“¹⁷⁵ mit den Veränderungen der Pressefotografie durch die Digitalisierung. Elke Grittmann, Irene Neverla und Iлона Ammann untersuchen die selben Veränderungen in ihrem Band *Global, lokal, digital – Fotojournalismus heute* und schreibt:

„Auf vielfältige Weise hat die Technologie der digitalen Fotografie in der Pressefotografie zu Umbrüchen geführt, oder womöglich zu einer ‚Krise der Pressefotografie‘.“¹⁷⁶

Beide Untersuchungen klagen über einen Wertverfall des fotografischen Bildes, gekoppelt mit massiven Personaleinsparungen und stümperhafter Konkurrenz von Seiten der Bürgerfotojournalisten. Gleichzeitig sorgt eine immer kritischere Betrachtung professioneller Aufnahmen hinsichtlich ihrer Glaubwürdigkeit für strengere Kriterien in ihrer Nachbearbeitung.

Als die Nachrichtenagentur *Reuters* 2006 das Portal *You Witness* startete und AmateurfotografInnen einlud, Materialien einzusenden, kritisierte der Deutsche Jour-

¹⁷⁵ BRÜNING, JAN: Das Drama auf der Hinterbühne. Pressefotografen und die Digitalisierung der Pressefotografie. In ZIEHE, IRENE / HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S. 57–72.

¹⁷⁶ GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA: *Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus*. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 22.

nalistenverband solche Bilder entwerfen die Arbeit der Profis und hätten im professionellen Journalismus nichts verloren.¹⁷⁷

„Die meisten uns bekannt gewordenen Bestrebungen etablierter Medien in dieser Richtung dienen eher der Einsparung von angestellten oder regelmäßig beschäftigten Fotografen, oder dem Wegfall der Arbeit mit festen freien journalistisch ausgebildeten Korrespondenten in Gebieten, die von den Redaktionen nicht ausreichend abgedeckt werden.“¹⁷⁸

6.2.1. Vorwurf 1: Auslagerung und Wertverfall

Die gesellschaftlichen und medialen Veränderungen rund um die Jahrtausendwende konfrontierten Medienkonzerne mit ständig sinkenden Verkaufszahlen und Zuschauerquoten. In einer Zeit in der Gratisangebote im Internet die Leserschaft vermehrt vom Zeitungskiosk fern hielten und die jungen Zuschauer dem Fernsehen den Rücken kehrten, wurde eine existenzsichernde Strategie notwendig. Medieninhaber wie Marketingköpfe sahen eine Lösung in Kostenersparnissen, die durch eine Auslagerung der Arbeitskraft ermöglicht werden. Redakteure könnten doch mit kompakten Kameras selbst Fotos machen. Stock-Agenturen, Flickr und Blogs würden mit einer unermesslichen Menge an Bildern bereitstehen. Für die wirklich wichtigen Ereignisse könne man immer noch eine/n freie/n FotografIn günstig beauftragen. So zumindest überlegten es sich die Medienmanager und lösten die Verträge der angestellten FotografInnen auf.¹⁷⁹

Die Ortsunabhängigkeit der Fotografien, der weltweite Onlineverkauf von Fotografien - Amateur wie Professionell – förderten diese Entwicklung zusätzlich. Die Aufnahmen von Redakteuren, Amateuren und Bürgerfotojournalisten erreichen

¹⁷⁷ Schuler, Thomas: Bürgerjournalismus im Netz: „Realität, die nicht verschwindet“. 2008. Süddeutsche Zeitung. www.sueddeutsche.de/digital/1.524575-2 (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁷⁸ Stellungnahme der Deutschen Journalistinnen- und Journalisten-Union (dju) in ver.di zum Thema „Bürgerjournalismus“, Billig-Reporter und Pseudo-Presseausweise <http://www.verdi.de/dju/aktuell/themen/buergerjournalismus> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁷⁹ Vgl. BRÜNING, JAN: Das Drama auf der Hinterbühne. Pressefotografen und die Digitalisierung der Pressefotografie. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S. 57–72

schneller die Redaktion und wirken den Kunden gegenüber glaubwürdiger – sie sind dazu noch viel billiger im Einkauf. Wenn 1995 noch ein Drittel der Pressefotografen eine feste Anstellung hatte, so gab es zehn Jahre später kaum noch einen unbefristeten Dienstvertrag. „Der feste Pressefotograf ist ein Auslaufmodell“, reflektiert Jan Brüning seine Interviews mit deutschen Fotografen.¹⁸⁰

„Nicht nur gibt es mehr Fotos im kürzeren Zeitraum vom selben Ereignis, sondern auch mehr Fotos überall von jedem beliebigen Ereignis.“¹⁸¹ Dadurch verlieren professionelle FotografInnen ihre Rolle in Redaktionen. Sie müssen nicht einmal mehr die Räume der Redaktion betreten. Haben sie noch in den 1990er-Jahren ihre Bilder auf Film geschossen, die Filmstreifen danach in der Redaktion entwickelten, mit anderen besprochen und schlussendlich ausgewählt, so schicken sie diese heute direkt vom Aufnahmeort zu den zuständigen RedakteurInnen. Dadurch entsteht auf psychologischer Ebene eine Distanzierung, eine Erosion sozialer Kontakte, im Vergleich zum früheren Zugehörigkeitsgefühl zu einer Redaktionsgemeinschaft.¹⁸² Die Entscheidung über die Bildauswahl erfolgt vermehrt in der Redaktion, abseits der beauftragten FotografInnen.

„Die vormals gegebene Ganzheitlichkeit und Verfügungsmacht der fotojournalistischen Arbeit ist unterminiert, indem Zuständigkeit und Kompetenz der Auswahl von Bildern mehr und mehr in die Redaktionen verlagert wird.“¹⁸³

¹⁸⁰ BRÜNING, JAN: Das Drama auf der Hinterbühne. Pressefotografen und die Digitalisierung der Pressefotografie. In ZIEHE, IRENE / HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S. 61.

¹⁸¹ GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 23.

¹⁸² BRÜNING, JAN: Das Drama auf der Hinterbühne. Pressefotografen und die Digitalisierung der Pressefotografie. In ZIEHE, IRENE / HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S. 64.

¹⁸³ GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 23.

Ende des Jahres 2011 traf die Finanzkrise nun auch auf die größten Medienkonzerne und brachte CNN zum Entschluss, von einem Tag auf den anderen 50 FotografInnen zu kündigen. Die Argumente bezogen sich ausschließlich auf die günstigeren Angebote im Internet. Jack Womack schrieb in einer E-Mail an alle Mitarbeiter:

„We looked at the impact of user-generated content and social media, CNN iReporters and of course our affiliate contributions in breaking news. Consumer and prosumer technologies are simpler and more accessible. Small cameras are now high broadcast quality. More of this technology is in the hands of more people. After completing this analysis, CNN determined that some photojournalists will be departing the company.“¹⁸⁴

Die Nachricht über die massenhafte Kündigung der CNN-MitarbeiterInnen wurde weltweit im Internet verbreitet, gelesen und diskutiert. Einige betrachteten es als Skandal und als Untergang professioneller Fotografie, während die anderen eine Ermächtigung des Bürgers guthießen. Abgesehen von diesen medientheoretischen Positionen, die in der Geschichte der Medien jeden technischen Umbruch begleiten, ist der Umgang mit den technologischen Erneuerungen selbst ein Abbild der Gesellschaft. Während die streng fromme, mittelalterliche Gesellschaft aus religiösen Gründen Bilder fürchtete und verabscheute, ist die zeitgenössische kapitalistische und globalisierte Gesellschaft auf den Faktor Geld konzentriert.

„Vielmehr bedeutet die Digitalisierung eine Affirmation, eine Verfestigung und Verschärfung der bestehenden kapitalistischen Strukturen.“, schlussfolgert Jan Brüning in seinem Aufsatz zu den digitalen Schwierigkeiten der Pressefotografie.¹⁸⁵ Auslagerung und Verzicht auf professionelle Arbeit sind dabei nur ein Charakteristikum kapitalistischer Ökonomie.

¹⁸⁴ Lang, Brent: CNN Lays Off 50 Staffers After Employee Appreciation Week. November 2011. In: Reuters.com <http://www.reuters.com/article/2011/11/11/idUS39879393020111111> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁸⁵ BRÜNING, JAN: Das Drama auf der Hinterbühne. Pressefotografen und die Digitalisierung der Pressefotografie. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S. 72.

Eine zweite wirtschaftliche Folge der Digitalisierung basiert auf der globalen Vernetzung durch das Internet. Während der Beruf des Fotojournalisten vor Jahren noch vom romantischen Bild des Globe-Trotters geprägt war, der um die Welt reist, fremde Länder erkundet und für soziale Gerechtigkeit sein Leben in Kriegsgebieten riskiert, so werden heute kaum noch Fotografen für solche kostspieligen Reisen herangezogen. „Fotografen, Kunden, Themen sind längst international.“¹⁸⁶ Und so schön weltoffen dies auch klingt, es bedeutet auch, woanders die Leistung billiger zu bekommen. Für jedes Thema sind im Internet lokale FotografInnen zu erreichen, die mit anderen Kollegen um diese Jobs konkurrieren. Somit spart der Auftraggeber die Transport-, Unterkunft- und Versicherungskosten, aber auch Sozialleistungen und rechtsbezogene Kosten im Falle einer Klage. Ein weiterer Punkt sind Honorarunterschiede zwischen westeuropäischen FotografInnen und unterbezahlten FotografInnen ärmerer Regionen.

Erich Lessing, österreichischer Fotograf und Mitglied in der elitären Fotoagentur *MAGNUM*, erzählt in *The Story of the Legendary Photo Agency*¹⁸⁷ wie er 1952 während eines Aufenthalts in der Türkei ein Telegramm von Robert Capa zugestellt bekam, das ihm einen lukrativen und prestigeträchtigen Auftrag versprach: „Locust Invasion Persia. You have *Life* Assignment. Go.“, hieß es. Und mehr war nicht nötig, um sich auf den Weg zu machen. Später stellte sich jedoch heraus, dass Robert Capa ihn angelogen hatte und es gar kein Assignment von der Zeitschrift *LIFE* gab. Weil dieser aber überzeugt war einen Auftrag nachträglich für die guten Fotos zu erhalten, beschloss er eine Lüge anzuwenden, um sicherzustellen, dass sich der österreichische Fotograf schnell genug auf dem Weg macht. Lessing flog nach Iran und hatte sogar „Glück“, die Heuschreckeninvasion (Abbildung 6.6) noch rechtzeitig zu erreichen.

So verlief die Auftragsvergabe früher, vor der Digitalisierung, und zwar sogar für ein Ereignis, das keine weltpolitische Bedeutung hat.

¹⁸⁶ GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 26.

¹⁸⁷ MILLER, RUSSELL: *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History: The Story of the Legendary Photo Agency*. New York: Grove Press, 1999.



Abbildung 6.6.: Aufnahme während einer Heuschreckeninvasion im Jahr 1952 in Iran, durch den österreichischen Fotografen Erich Lessing. Heute wären Bilder iranischer Fotografen schon im Netz, bevor man aus Europa in den Iran aufbrechen könnte.

Im Vergleich dazu war 2011 nach der Erdbeben- und Tsunami-Katastrophe in Japan die ganze Welt an der Berichterstattung interessiert. Die Fotografien aber, die in den Redaktionen als erste eintrafen und emotional am stärksten erschütterten, lieferten zum Großteil japanische FotografInnen (teils sogar AmateurfotografInnen).

Diese neue Form der globalen Rezeption von lokal produzierten fotografischen Inhalten bezeichnen Grittmann / Neverla / Ammann als *glokale Fotografie*. Dabei verweisen sie auf Marshall McLuhans Vorstellung eines globalen Dorfes, in dem „Die Welt immer wieder mal im eigenen Dorf“ stattfindet, „wie umgekehrt auch das Dorf in den Blick der Welt gerät.“¹⁸⁸ Dieser, positiv auch als „*Glokalisierung*“ bezeichnete Prozess, bedeutet aber für die Seite der professionellen FotografInnen der westlichen Kultur einen Verlust an Aufträgen und Reputation.

¹⁸⁸ GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 27.

Wie die in dieser beschleunigten Gesellschaft angebotenen Fertigmahlzeiten, gibt es auch entsprechend eine Art von digitalen Fertigbildern, die schnellstmöglich und günstig global verfügbar sind. „Eine der seltsamsten Spezies im Reich der Bilder“,¹⁸⁹ nennt der Kunsthistoriker und Medientheoretiker Wolfgang Ulrich diese Art der Fertigfotografie, *Stock Photography* genannt. Das Konzept dahinter ist, Bilder auf Vorrat zu produzieren, um sie möglichst oft weltweit verkaufen zu können. Bill Gates gründete zu diesem Zweck 1989 die Agentur *Corbis*¹⁹⁰. 6 Jahre später startete Mark Getty das Unternehmen *Getty Images*¹⁹¹ und verfolgte das selbe Ziel: vorproduzierte Bilder zu verkaufen, die möglichst für jeden Zweck und überall auf der Welt einsetzbar sind.¹⁹² Wenn sich eine Frauenzeitschrift entscheidet, einen Beitrag über Liebesbeziehungen oder Sommerurlaube zu veröffentlichen, müsste sie nach traditioneller Arbeitsweise eine Fotografin oder einen Fotografen für eine kosten- und zeitaufwändige Reportage engagieren. Die effizientere und risikoärmere Variante ist der Zugriff auf Fertigbilder. Die selbe Strategie kommt auch bei zahlreichen anderen Publikationen zum Einsatz, von Broschüren bis hin zu Werbekatalogen.

Bestens archiviert und verschlagwortet warten Millionen von „Symbolfotos“ in den Stockagenturen auf eine Bedeutung, die ihnen AutorInnen und KundInnen erst geben muss. Als „heimatlose Bilder“¹⁹³, von Raum und Zeit möglichst getrennt, besitzen sie kaum eine feste Botschaft, außer derjenigen, die man ihnen per Text zuschreibt. Sie sind „weltoffene“ Signifikanten, deren Signifikat erst in einem konkreten Kontext genannt wird. Auf Mode-Accessoires, auffällige Frisuren und saisonabhängige Kleidung wird verzichtet, um die globale Distribution zu unterstützen.

¹⁸⁹ ULRICH, WOLFGANG: Bilder zum Vergessen. Die globale Industrie der ‚Stock Photography‘. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital - Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 52.

¹⁹⁰ Der Name „Corbis“ wurde erst 1995 angenommen. Corbis Images <http://www.corbisimages.com/> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁹¹ Getty Images <http://www.gettyimages.at> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁹² Vgl. ULRICH, WOLFGANG: Bilder zum Vergessen. Die globale Industrie der ‚Stock Photography‘. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital - Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008

¹⁹³ ULRICH, WOLFGANG: Bilder zum Vergessen. Die globale Industrie der ‚Stock Photography‘. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital - Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 53.

Auch werden gerne ausschließlich „neutrale“ Objekte in ihrer Symbolkraft verwendet:

„Liebe“ nimmt so die Form zweier umschlungener Pusteblumen oder einer herzförmigen Wolke an. „Kindheit“ wird durch einen bunten Lollipop vermittelt und wenn man nach „Hass“ sucht, so bekommt man eine geballte Faust zu sehen. FotografInnen müssen dafür auf jegliche individuelle Bildsprache verzichten und die lieblich-herzhafte Ästhetik der Stock Photography annehmen, um in diesem Bereich Fuß zu fassen. Eine weitere Marketingstrategie der Stock Photography ist, sich überwiegend auf positive Darstellungen zu orientieren.

Sucht man auf *Getty Images* nach dem Schlagwort „Liebe“, so bekommt man 102.960 Bildantworten.¹⁹⁴ Für „Hass“ gibt es jedoch nur 21, wobei 8 davon, den Begriff schriftlich darstellen, von denen wiederum 6 gleichzeitig auch mit „Liebe“ verschlagwortet wurden. Für „Angst“ kennt Getty 18.143 Bilder, für „Spaß“ liefert die Suche dagegen 178.504 Ergebnisse. „Glück“ verschlagwortet Getty 266.566 mal, während „Unglück“ mit 4.429 Bildern 60 mal weniger oft verwendet wurde und hauptsächlich Autounfälle zeigt. „Das Böse hat in der Ästhetik des reinen Kapitalismus also genauso wenig Platz wie ehemals im Sozialistischen Realismus“, schreibt Ulrich.¹⁹⁵

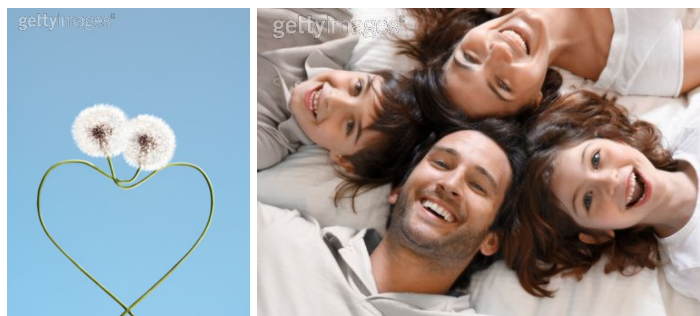


Abbildung 6.7.: Bildbeispiele unter dem Schlagwort *Liebe* auf der Seite der Agentur für Stockfotografie *Getty Images*.

¹⁹⁴ Die Schlagwörter meiner Suche sind von Wolfgang Ulrich übernommen. Er analysiert die Verteilung der Bildsujets anhand der Datenbank eines selbständigen Fotografens, Werner Bockelberg.

¹⁹⁵ Vgl. ULRICH, WOLFGANG: Bilder zum Vergessen. Die globale Industrie der ‚Stock Photography‘. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital - Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 56

Er sieht neben der Herzhaftigkeit und der Bedeutungsleere der Bilder noch eine weitere Zutat für den wirtschaftlichen Erfolg: die schnelle Vergessbarkeit. Ein Bild, das kein „Studium“ braucht – er orientiert sich an Roland Barthes Begrifflichkeit – wird auch kein „Punktum“ entwickeln und somit rasch aus dem Gedächtnis verschwinden.

„In der besten möglichen Welt von Gates und Getty gäbe es ein ultimatives Bild, das sich unendlich oft verkaufen ließe, weil in ihm zwei Eigenschaften perfektioniert wären: Es würde überall – weltweit und zu jedem Thema – passen, und es würde augenblicklich wieder vergessen.“¹⁹⁶

Was Wolfgang Ulrich als „visueller Notvorrat“ bezeichnet, ist aus der Sicht der professionellen FotografenInnen ein *Notverrat*. 2009 hat die Agentur Getty mit der Fotoplattform Flickr, die sich hauptsächlich an Amateure richtet, eine Partnerschaft geschlossen und übernimmt die besten bzw. bestbewerteten Fotos, um sie den eigenen zahlungswilligen Kunden anzubieten. Die Urheber bekommen vom finalen Verkaufspreis nur zwischen 20 und 30 Prozent, wobei dies auch vom verwendeten Lizenzmodell und der schlussendlichen Verwendungsform abhängt.¹⁹⁷ Andere Online-Stockagenturen kalkulieren mit einem Verkaufspreis ab 0,75 Euro pro Bild, beginnen aber bei größeren Abnahmemengen sogar ab 0,15 Euro. Sie haben unter dem Begriff *Microstock* ¹⁹⁸

¹⁹⁶ ULRICH, WOLFGANG: Bilder zum Vergessen. Die globale Industrie der ‚Stock Photography‘. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital - Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 60.

¹⁹⁷ <http://www.flickr.com/help/gettyimages/> (Stand: 31 Mai 2012)

¹⁹⁸ „Microstock“ ist die Bezeichnung der Stockagenturen die besonders günstige Bilder anbieten, die jeweils von Amateurfotografen oder auch nur Urlaubsfotografen zur Verfügung gestellt werden. Der Spiegel wirbt für so ein zusätzliches Einkommen: „Der Urlaub ist vorbei, die Fotos bleiben. Hunderte oder sogar Tausende Bilder von sonnigen Stränden in Spanien, spielenden Kindern in Thailand oder der Rast vor der Berghütte in der Schweiz schlummern auf den Festplatten so manch Hobbyknipsers. Bestenfalls hängen sie im Großformat an Wohnzimmerwänden. Mit Hilfe des Internets könnten sie aber auch Werbeflyer schmücken, Artikel bebildern oder auf Webseiten landen - und ihren Schöpfern den einen oder anderen Groschen einbringen.“ Leue, Vivien: Microstocks. Umsatz mit Urlaubsbildern. 2009. In: Spiegel.de <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,650708,00.html> (Stand: 31 Mai 2012)

Bekanntheit erlangt und sind ein großes Feindbild professioneller FotografInnen. Paradoxerweise greifen aber sogar sie aus Kostengründen auf Stockfotografien zurück. Sogar die Innung der österreichischen Meisterfotografen, auf die ich später ausführlich eingehen werde, wirbt in einem ihrer Flyer¹⁹⁹ mit einem Bild von Fotolia.²⁰⁰

6.2.2. Vorwurf 2: Preisdumping

Der beschriebene Wertverlust der Fotografien geht vor allem auf Kosten der professionellen FotografInnen. Die Fotografenbranche selbst ist dabei intern zerstritten. Während sich die Amateure freuen, ihre Aufnahmen in Zeitungsartikeln veröffentlicht zu sehen und ihren finanziellen Unterhalt aus anderen Quellen aufbringen, bezeichnen die professionellen FotografInnen diese Form der erzwungenen Unterbezahlung als Preisdumping. Um in diesem Markt überleben zu können, fühlen sich viele professionelle FotografInnen gezwungen, selbst niedrigere Preise zu veranschlagen. Die Amateure werden dadurch zu Gegnern der Professionellen und das Preisdumping wird zum unverzeihlichen Makel ersterer.

Im Internet können die entstandenen Streitigkeiten in diversen Fotografieforen verfolgt werden. Amateure benutzen die Foren, um sich auszutauschen, während BerufsfotografInnen meist eine kritische, manchmal sogar eine aggressive Rolle einnehmen. Die Professionellen klagen in Interviews und Fachjournalen immer wieder über die aktuelle Situation. Im folgenden Blogbeitrag, publiziert unter dem Titel „Photojournalists judge amateurs. We judge you ALL“, spricht ein amerikanischer professioneller Fotograf besonders direkt über die zentralen Vorwürfe:

„Especially today, when you amateurs can pick up a DSLR ²⁰¹ and try to pretend you are a professional. You throw up a cookie cutter template blog and make a nice logo that says “So & So photography!” You do free “shoots” for friends. You take low-grade photos at parties and put up a album that says “Party Shoot II” You changed your facebook

¹⁹⁹ "Erfolgreich ist, wer auch erfolgreich aussieht." In: Werbung der Wirtschaftskammer Wien. http://www.fotografen.at/wien/EinladungWEB_2_210510.pdf(Stand: 31 Mai 2012)

²⁰⁰ Fotolia <http://de.fotolia.com> (Stand: 31 Mai 2012)

²⁰¹ Die Abkürzung steht für „Digital Single-Lens Reflex Kamera“, (deutsch: Spiegelreflexkameras) und bezeichnet Kameras die hochwertiger sind als einfache Compact-Kameras.

picture to a photo that shows of half your face, the other half is blocked by the still-in-pristine-condition camera (that real photojournalists can't afford because we do this for a fucking living and make 10% of what you do) which you used once before you took that photo just to post on your facebook profile to announce to the world "look! I have a camera! I'm a photographer!"²⁰²

Dabei spricht er eine Unzufriedenheit an, die man Satz für Satz unter die Lupe nehmen sollte: Zum einen den Umstand, dass professionelle Kameras (DSLR steht für digitale Spiegelreflexkameras) für fast jedermann erschwinglich sind und auch immer einfacher in der Bedienung sind. Eine weitere Möglichkeit, die erst durch die Digitalisierung aufgekommen ist, sind Blogs, die jeder zur Veröffentlichung der eigenen Fotografien betreiben kann und die innerhalb weniger Minuten eingerichtet sind. Gerne verwenden FotografInnen – egal ob Amateur oder Profi – auch ein dem Namen nachgestelltes „Photography“ im Titel ihrer Webseite, was er mit dem Begriff *So & So Photography* anspricht. „Ein Fotograf, der heute nicht im Internet aufrufbar ist, ist für den Markt kaum noch vorhanden.“²⁰³ Man könnte hinzufügen, dass dies nicht nur für den ökonomischen Markt zutrifft, sondern auch für den Aufmerksamkeitsmarkt.

Seinen zentralen Vorwurf findet man aber im Satz *You do free "shoots" for friends*. Alle unbezahlten Aufnahmen für Freunde und Bekannte, die während privater Ereignisse aufgenommen werden, gehen auf Kosten der professionellen FotografInnen, die vor der Massendigitalisierung noch für Kindergeburtstage, Hochzeiten und Weihnachtsfeiern beauftragt wurden. Weiters bezieht er sich auf die Selbstinszenierung mit Hilfe einer Kamera, die als Requisite in einer Portraitaufnahme auf Facebook den Anblick eines professionellen Fotografen ergeben soll. Die genannte Kamera kann sich der professionelle Fotograf nicht leisten, so die Argumentation, da er durch Preisdumping massive Verluste erleidet.

²⁰² Shit Photojournalists Like: Judging Amateurs

<http://shitphotojournalistslike.tumblr.com/post/2942680446/> (Stand: 31 Mai 2012)

²⁰³ GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S. 20.

„By the way, we are also annoyed that you charged \$25 an hour to take these bad photos that you are now forcing us to look through like a never-ending slideshow from hell. Why? Because people come to us expecting brilliant photos (way better than yours because after all, WE are the professionals) at the same damn price you charge because its your “hobby.” Well screw you.“

„We don’t walk into offices to type up financial documents or pull teeth as our ‘hobby’ charging \$10 bucks a pop, so stay the hell away from our livelihood.“²⁰⁴

Dieser Streit zwischen AmateurfotografInnen und professionellen FotografInnen, die ihr Territorium verletzt fühlen, erstreckt sich dabei quer über den Globus. Gerade im Internet bieten sich sehr viele Austausch- und Veröffentlichungsmöglichkeiten für FotografInnen, was dieser Kritik zu Grunde liegt.

6.2.3. Die Meisterfotografie in Österreich

Die Produktionsbedingungen der Fotografie sind in Österreich streng reglementiert. Die professionelle, erwerbsorientierte Fotografie ist hier als handwerkliches Gewerbe festgelegt und erlaubt de facto nur anerkannten Meisterfotografen entgeltlich zu fotografieren. Diese Organisationsform fotografischer Tätigkeit, basierend auf Meisterbetrieben und zum Meister ausgebildeten Lehrlingen, ist in allen europäischen Länder abgeschafft worden und gilt als veraltet; in Österreich besteht sie noch.²⁰⁵

Die Digitalisierung brachte für einen Teil der Branche schwere Zeiten mit sich: Sowohl die Portraitfotografen um die Straßenecke, wie auch die Werbefotografen erlitten einen Kundenschwund. Ein Grund dafür ist die Verbreitung leichter handhabbarer Kameras für den privaten Gebrauch und das Aufkommen von Microstock-

²⁰⁴ <http://shitphotojournalistslike.tumblr.com/post/2942680446/judging-amateurs> (Stand: 31 Mai 2012)

²⁰⁵ Während meiner Arbeit an diesem Text wird auf politischer Ebene eine Änderung der Gewerbeordnung diskutiert, die mit einer Befreiung der Fotografie ändern könnte. Dafür haben sich anhand einer Petition rund 10.000 Menschen (Stand: Stand: 31 Mai 2012) eingesetzt. <http://www.freiefotografie.at/>

Agenturen, die Bilder zur Illustration von Publikationen zu niedrigen Preisen anbieten. Gleichzeitig fühlten sich durch die Verbreitung des Internets immer mehr Menschen von der Fotografie angezogen und überlegten, diese als Beruf auszuüben. Im Jahr 2008 waren es dann der Innung zu viele FotografInnen auf dem Markt und ihre Leitung führte sich genötigt, wie sie selbst auf ihrer Seite angibt, eine „kosmetische Korrektur“ vor zu nehmen. Das freie Fotografiegewerbe wurde zum Meisterhandwerk umkonstruiert und die Fotografie wurde ein offiziell „geschütztes Gewerbe“.

„Geschützt“ und „frei“, das sind jene beiden Begriffe, die über die Abgeschlossenheit einer Berufsbranche Auskunft geben. Aber vor wem wird die Fotografie durch staatliche Regulierung eigentlich geschützt? Hauptsächlich vor unerwünschten Eindringlingen und Quereinsteigern. Ausgenommen von der Regelung sind Pressefotografien, für die ein freies Gewerbe geschaffen wurde und Kunstfotografien, die ebenfalls „frei“ sind. Pressefotos dürfen nach dieser Regelung einzig und allein „zur Illustration aktueller Berichterstattung im redaktionellen Teil von Zeitungen und Zeitschriften“²⁰⁶ dienen. Jedes andere Medium außer der Fotografie kann heute „frei“ verwendet werden: Sprache, Schrift, Ton und gezeichnete Inhalte. Sogar die Video- und Filmaufnahme ist in Österreich ein freies Gewerbe.

Die Medienproduktion ist im Laufe der Geschichte immer partizipativer geworden. Vor 5.000 Jahren war die Schrift der Sumerer ein „geheimer Schatz“, gehütet von der Tempeladministration. Diese nutze das Schriftmonopol, um Steuern und staatliche Kontrollen einzuführen.²⁰⁷ In unserem Kulturkreis kann und darf seit der Massenalphabetisierung des 19. Jahrhunderts jedes Schulkind schreiben. „Schreiben“ ist kein geschütztes Gewerbe.

Es käme niemand auf die Idee, literarisches oder journalistisches Schreiben an eine bestandene Gesellen- oder Meisterprüfung zu knüpfen. Was sollte denn geprüft werden? Eine klare, unmissverständliche Ausdrucksweise wäre bestimmt wichtig. Dafür könnten sich sicher auch einige Leser einsetzen. Schriftsteller, Journalisten und Wissenschaftler müssten in dieser Fantasievorstellung erst vorweisen, dass sie allgemeinverständlich schreiben können. Zum Glück ist diese Prüfung nicht Real-

²⁰⁶ Berufsfotografen Österreichs <http://www.fotografen.at/home/pressefotograf.html> (Stand: 31 Mai 2012)

²⁰⁷ Vgl: GOODY, JACK/ IAN WATT/; GOODY, JACK/ IAN WATT/ GOUGH, KATHLEEN (Hrsg.): *Entstehung und Folgen der Schriftkultur. Konsequenzen der Literalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S.77

tät, sonst müsste unsere Kultur auf viele *Meisterwerke* verzichten. Eine noch absurdere Ausprägung wäre, den Prüfungsstoff auf die Technik des Schreibwerkzeugs und auf die kaufmännische Ausbildung zu beziehen, mit der Argumentation, Schriftsteller müssten ihre Werke gut verkaufen können.

Doch genau diese Inhalte werden bei der Fotografenmeisterprüfung geprüft. Die Lehrausbildung zum Berufsfotografen dauert dreieinhalb Jahre und kann mit einer Meisterprüfung abgeschlossen werden. Autodidakten ist es auch erlaubt direkt zur Prüfung anzutreten, wobei spezifische Vorbereitungskurse angeboten werden. Die Meisterprüfung besteht aus 5 Modulen: eine praktische und eine mündliche Prüfung (je 2 Teile), eine schriftliche Prüfung, eine Ausbilder- und eine Unternehmerprüfung. Abgeprüft wird hauptsächlich der Umgang mit der analogen Fachkamera auf „optischer Bank“²⁰⁸ und die Kenntnisse im Bereich der chemischen Entwicklung analoger Schwarz-Weiß und Farbfotografie.²⁰⁹ Inhaltlich änderte sich die Prüfung kaum durch die Digitalisierung der Fotografie und hielt an den nun veralteten Techniken fest. Die schriftliche Prüfung stellt kaufmännische Kenntnisse in den Vordergrund und verlangt zusätzlich ein Verständnis von Werkstoffkunde.²¹⁰

Ein weiteres Merkmal der Ausbildung zum Fotografen ist die hohe finanzielle und zeitliche Investition. In einem Land, in dem universitäre Bildung vom Staat gefördert wird, hebt sich die Fotografienausbildung durch vergleichbar hohe Kosten hervor. Ein zweimonatiger WIFI-Vorbereitungskurs kommt auf knapp 3.000 Euro, was teurer ist als die Semesterkosten an Privatuniversitäten. Darin ist der Prüfungsantritt nicht inkludiert und es gibt keine Erfolgsgarantie. Alternative zum Vorbereitungskurs ist die mehrjährige Lehre bei einem Meisterfotografen, wobei hier die meiste Zeit nur Hilfstätigkeiten ausgeübt werden. Die Meister-Lehrling-Beziehung ist in einer konkurrenzgeplagten Branche immer problematisch zu sehen. Aus der Sicht des Meisterbetriebes ist die Lehrlingsausbildung kurzfristig eine Kostenfrage, jedoch langfristig eine Konkurrenz im eigenen Terrain. Die Ausgebildeten sind nur so gefährlich, wie gut man sie selbst ausgebildet hat.

Die Meisterpflicht im Bereich der Fotografie scheint in einer Informationsgesellschaft, in der digitale Kameras kinderleicht bedienbar sind, ein Überbleibsel ver-

²⁰⁸ Eine Schiene bzw. eine tischartige Vorrichtung zur Montage der Fachkamera.

²⁰⁹ Allerdings weichen die Prüfungsaufgaben von Bundesland zu Bundesland ab. Beispielsweise wird nur in Tirol auf Analogtechniken weitgehend verzichtet.

²¹⁰ Chemie und Physik, Negativ-, Positiv- und Diapositiv-Verfahren.

gangener Zeiten. Es ist eine zunftähnliche Organisation, die beim Anblick der medialen Veränderungen ihre Tore von innen schließt, um sich wirtschaftlich abzusichern. Währenddessen verändert sich um die Innung herum die Fotografie zu einem interpersonellen Kommunikationsmedium. Fast jedes Handy ist mit einer Kamera ausgestattet. Von jedem noch so unbedeutenden öffentlichen oder privaten Ereignis fließen Bilder ins Netz.

Durch diese Umstände hat die Meisterregelung eine ganze Reihe von Gegnern. Der *Verein der freien digitalen Fotografie* setzt sich für einen freien Zugang zum Gewerbe der Fotografen in Österreich ein. „Verbote sind für jene, die Angst vor der Freiheit haben“, ²¹¹ wird auf seiner Webseite zum Slogan gegen die Meisterpflicht. Die Mitglieder des Vereins können der Meisterprüfung nichts abgewinnen und werfen der Innung der Berufsfotografen vor, durch hohe formale Hürden absichtlich die Konkurrenz abzuhalten.

Ihr Vorwurf bezieht sich auf eine „Inländerdiskriminierung“, die auf Grund eines Konfliktes mit dem EU-Gesetz zu Stande kommt. Angehörige anderer EU-Staaten, die in ihrem Herkunftsland eine gewisse Zeit als Fotografen tätig waren, müssen ihren Beruf auch in Österreich ohne Zugangsbeschränkung nachgehen können. Da Österreich das einzige EU-Mitgliedsland ist, das die fotografische Tätigkeit streng reglementiert, entsteht eine ungewöhnliche Marktsituation: Inländische FotografInnen müssen ihre fachliche Qualifikation in einer behördlichen Prüfung nachweisen, ausländischen Anbietern steht hingegen der Markt völlig offen.

212

Deutschland stellte 2006 das Berufsfotografengewerbe frei, die Schweiz verzichtete 2009 auf die Meisterpflicht. Der *Schweizer Verband der Berufsfotografen* kündigte bei der Freigabe des Gewerbes an, dass die Fotografie nun einer Demokratisierung unterworfen sei:

²¹¹ Freie Digitalfotografie in Österreich. Verein für freigewerbliche Digitalfotografie. http://www.freiefotografie.org/?page_id=40 (Stand: 31 Mai 2012)

²¹² Das Gesetz verlangt mindestens 6 Jahre nachweisbare fotografische Tätigkeit als Selbstständiger oder als Führungskraft, 3 Jahre Praxis und 3 Jahre staatlich anerkannte Ausbildung oder andere mögliche Kombinationen. Der Gesetzestext ist unter folgendem Link zu finden: Gesetzestext http://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1993_775_0/1993_775_0.html. Der Vorteil, Erfahrung und Praxis als Befähigung für die fotografische Leistungen in Österreich verwenden zu können, kommt NUR anderer EU-Bürger entgegen, da man als Österreicher in der Zeit illegal beschäftigt wäre.

„Technologischer und gesellschaftlicher Wandel haben das Medium Fotografie grundlegend verändert. Die Herstellung von (guten) Bildern und ihre Verbreitung stellen heute keine hohen Anforderungen mehr. Die Popularisierung der Fotografie macht im Prinzip jedermann zum Fotografen. Gleichzeitig gewinnt das Bild als Informationsmedium immer mehr an Bedeutung. In der Informationsgesellschaft vollzieht sich diese Entwicklung völlig losgelöst vom professionellen Milieu. Bild und Bildverbreitung haben sich verselbständigt. Die Kernkompetenz des Bildermachens fällt den Berufsfotografinnen und Berufsfotografen nicht mehr exklusiv zu.“²¹³

Interview mit dem Wiener Landesinnungsmeister Michael Weinwurm

Im Laufe meiner Recherche zur Entwicklung der digitalen Fotografie ließ sich die Position der *Demokratisierung* der Fotografie anhand medientheoretischer Überlegungen und empirischer Daten untermauern. Es sind Enzensberger, Brecht und Lessig, die eine mediale Demokratisierung erklären, angewandt auf die 250 Millionen Fotografien, die täglich auf Facebook landen. Meine Argumente bezogen sich bisher hauptsächlich auf die Veränderungen im Fotojournalismus. Um die Gegenposition derjenigen zu schildern, die vor allem Nachteile mit der Digitalisierung verbinden, lasse ich einen Vertreter der BerufsfotografInnen zu Wort kommen. Der Wiener Landesinnungsmeister Michael Weinwurm ist seit 2010 in der Funktion und Mitglied des Wirtschaftsbundes der Österreichischen Volkspartei.

Seine Kritik bezieht sich nicht direkt auf die Digitalisierung selbst, die er als positive Entwicklung und willkommene Erleichterung betrachtet, sondern auf die dadurch erhöhte Anzahl der tätigen FotografInnen und den damit verbundenen Preisverfall. Wenn man von digitaler Fotografie spricht, so betrachtet er diese Entwicklung weniger als Demokratisierung, und mehr als „Kommunismusierung“.

„Das Problem ist, dass sich die Aufträge nicht in demselben Maße vermehrt haben, in der sich die Fotografen vermehrt haben. Erstens

²¹³ Aus dem Résumé der Verbände der Schweizer Berufsfotografen SBf und der Vereinigung fotografischer GestalterInnen Ivfg anlässlich der Aufhebung des Lehrberufes Fotograf/Fotografin in der Schweiz, 2009, http://www.freiefotografie.org/?page_id=40 (Stand: 31 Mai 2012)

einmal sind wir jetzt soviel Fotografen wie nie. Wir sind jetzt in Österreich, Wien 1200 Fotografen, 1100 aktive. Das da nicht jeder überleben kann, ist auch klar.“²¹⁴

Aus seiner Perspektive stellt die Digitalisierung Fotografen vor einen Überlebenskampf. Wenn er aber über *Fotografen* spricht, dann meint er ausschließlich MeisterfotografInnen und diejenigen, die zumindest eine Teilbefähigung als BerufsfotografIn erworben haben. Nur diese beiden Gruppen sind legal berechtigt auf privaten und öffentlichen Ereignissen entgeltlich Fotografien anzufertigen und diese an Kunden zu verkaufen. Wenn er über die schwierigen Überlebensbedingungen der FotografInnen spricht, dann denkt er auch nur an MeisterfotografInnen. Für diese Berufsgruppe leitet die Digitalisierung eine Krise ein. Die Honorare sind sehr gesunken, die Konkurrenz ist gestiegen, die Kunden sind oft weniger geworden.

„(Anm.: Vor der Digitalisierung) da waren diese Tagesgeschichten umgerechnet mit 10 bis 20.000 Euro pro Tag dotiert [...] Als Verhandlungsbasis für Veröffentlichungshonorare haben wir 500 bis 1.000 Schilling gehabt. Und dann ist sogar mehr gezahlt worden für ein gutes Bild. Das gibt's heute alles nimmer. Es ist jetzt alles zusammengestrichen, da gibt's einen Standardtarif und mit dem kannst leben oder nicht.“

Heutzutage beginnen niedrige Fotografenhonorare bei 120 Euro für einen Arbeitstag, an dessen Ende 8 Fotografien geliefert werden sollen. Für ein Zeitungsbild bekommt man, laut seinen Aussagen, 36 Euro. Manche Medienhäuser unterbieten diesen Kleinstbetrag noch weiter und zahlen nur 10 Euro pro veröffentlichtem Bild.

„Das hat sich jetzt durch diese Demokratisierung, die für mich gar keine Demokratisierung ist, ist eigentlich eine Kommunismusierung im Sinne des Kommunismus, also Kommunismusierung (Anm.: erledigt). Es wird immer mehr in Richtung Kommunismus durch die Konzentration der Medien.“

Für den Landesinnungsmeister ist die erschwerte Situation einzelner FotografInnen gegenüber millionenschweren Verlagen und Medienhäusern, ein Grund zur

²¹⁴ Interview liegt in aufgezeichneter Form vor.

Besorgnis. Diese würden für Fotografien nicht nur wenig bezahlen, sondern auch die Bilder „intern verschaukeln“ – das heißt in allen angeschlossenen Printprodukten und im dazugehörigen Onlineangebot ohne Aufpreis verwenden. „Für Web wird gar nichts bezahlt.“

Unter diesen harten wirtschaftlichen Bedingungen fühlen sich besonders junge FotografInnen dazu gedrängt, beim Karrierestart niedrige Tarife anzubieten, um in der Branche Fuß zu fassen und sich einen Namen in Bildredaktionen zu erarbeiten. Dazu kommt ein Charakteristikum der Digitalisierung, anarchisch mit dem ökonomischen Kapitel umzugehen. John Palfrey und Urs Grasser, die die Bezeichnung *digital native* eingeführt haben, sprechen von der Kreativität der jungen Generation, abseits materialistischer Werte.

„Die überwiegende Mehrheit der Nutzer hat weder Geld noch Ruhm im Sinn, wenn sie sich im Netz schöpferisch betätigt. Oftmals geht es ihnen einfach darum, sich auszudrücken – worin sie sich kaum von jenen Menschen unterscheiden, die vor über 30.000 Jahren die ersten Höhlenzeichnungen schufen.“²¹⁵

Überspitzt formuliert ist das sonnige Frühlingfoto des *digital native*, das er auf *Flickr* unter eine Creative Commons-Lizenz gestellt hat, oder das von der Stockfoto-Agentur *Getty* übernommen wurde, ein Grund für Besorgnis der BerufsfotografInnen. Denn jede Verwendung eines Amateurbildes, auf Buchcovers oder Postkarten, stellt für Profis bzw. gewerbliche FotografInnen einen potentiellen Kundenverlust dar.

„Es kommt immer wer der immer billiger ist. Mit so Argumenten wie ‚ich bin jetzt 21 und mit 23 mach ich das eh nicht mehr‘. Da muss man drauf sagen: wenn du 23 bist, gibt’s wieder einen 21 Jährigen der’s macht also bist wieder weg. Es hilft dir nichts.“

Der Wiener Innungsmeister ist sehr um eine finanzielle Sicherheit in der Branche bemüht. Das kontinuierliche Unterbieten der Fotografen untereinander versteht er als Fehler des österreichischen Bildungssystems, das versäumt hat, kaufmännische Ausbildung angemessen zu vermitteln.

²¹⁵ PALFREY, JOHN/ GRASSER, URS: *Generation Internet. Die Digital Natives: Wie sie leben. Was sie denken. Wie sie arbeiten*. München: Hanser, 2008, S.153

„Dieses Dumping hat sich fortgesetzt, weil leider Gottes in diversen Unis und Schulen *nicht* gelehrt wird, dass derjenige, der da raus kommt, auch davon leben muss. Und auch mein Partner muss davon leben können. Das wird zumindest im schulischen- universitären Bereich überhaupt nicht gelehrt. Die ganze Betriebswirtschaft geht schwer daneben. Es wird immer als großartig verdammt hingestellt, wenn einer Geld verdient.“

„Quereinsteigern“ und Berufsfremden steht er kritisch gegenüber:

„Problematisch sind immer nur die Quereinsteiger, die alle glauben, sie fotografieren gut. Klar, also in ihrer Freizeit, wo sie keinen Druck haben, wo sie fotografieren können, was sie wollen. Dann aber wenn's Aufträge annehmen müssen, kläglich scheitern. Das schadet dem Berufsstand als solchem.“

Daher sieht er sich als Vertreter der Meisterfotografen verpflichtet, die Branche vor weiteren Schäden zu bewahren und die Meisterpflicht zu erhalten. Die Meisterprüfung selbst baut noch immer auf analoger Fotografie auf.

Die Pflicht, sich analoge Kenntnisse aneignen zu müssen und sich mit Fachkameras auseinanderzusetzen, wird von den Gegnern der Meisterpflicht als unnötige Hürde gesehen. Es sei ein verzweifelter Versuch, für die „befähigten“ FotografInnen eine Machtposition und einen Wettbewerbsvorteil zu erhalten. Für Weinwurm selbst ist hingegen der kaufmännische Teil der Prüfung am wichtigsten:

„Ganz ohne eine anerkannte fotografische Ausbildung geht es, wenn die Qualität stimmt. Das Magistrat muss dann aber zumindest schauen, und das ist so in meinem Sinne, dass eine kaufmännische Ausbildung irgendwie vorhanden ist.

[...]

Das Problem ist, dass ich nicht nur den Fotografen [schützen muss], der in irgendwas investiert zum Beispiel und sagt, ich kauf mir jetzt eine Ausrüstung um 20 bis 30.000 Euro. Ohne irgendwelche Grundvoraussetzungen wird er scheitern. (...) Ich gefährde jetzt nicht nur seine Existenz sondern die seiner ganzen Familie. Seine Frau geht mit, seine Kinder gehen eventuell mit.“

Um solche Fälle zu vermeiden, ist es dem Innungsmeister von großer Bedeutung, schon vor der Vergabe einer Befähigung, gute wirtschaftliche und fachliche Kenntnisse zu prüfen. „Wichtig ist, dass er gerade im kaufmännischen Bereich gut ist“, wiederholt er mehrfach.

Die BerufsfotografInnen haben Schwierigkeiten mit der Fotografie als allgemein zugängliches Medium. Dabei ist sie geschichtlich mit jener Situation zu vergleichen in der, durch die einsetzende Massenalphabetisierung, die Schreiber ihr Arbeitsfeld verloren. Professionelle Schreiber haben davor für einen gewissen Betrag wichtige Briefe oder behördliche Papiere verfasst. Der Auftraggeber hatte den Inhalt zu diesem Zweck diktiert. Dies ist mit dem *Auftrag* gleich zu stellen, den die BerufsfotografInnen als Charakteristikum der professionellen Fotografie sehen. Mit der Massenalphabetisierung lernten immer mehr Menschen das Lesen und das Schreiben, wodurch der Beruf des Schreibers der nur schreiben konnte in immer mehr Gesellschaften ausstarb.

Der handwerkliche Teil dieses Berufs verschwand komplett, einzig qualitatives und kreatives Schreiben war nie ernsthaft in Gefahr: Literatur, Journalismus, Wissenschaft entwickelten sich in einer Gesellschaft literalisierter Menschen rasanter als zuvor.

Schreiber hatten um 1800 zwei Möglichkeiten gehabt: durch Verbote ihre Zunft zu schützen, oder sich auf das Verfassen eigener interessanter Texte zu konzentrieren und die Qualität über das Niveau der breiten Masse zu heben.

In der heutigen Gesellschaft, in der nicht mehr nur durch Schrift und Sprache, sondern auch durch Bilder kommuniziert wird, stehen den MeisterfotografInnen vor derselben Wahl: die Tore zu verschließen und sich so von der Konkurrenz abzuschotten, oder die Qualität über das zu heben, was selbst Kinderhände schon herstellen können – was wieder zu Carmen Soths Projekt zurück führt. Ich habe dem Innungsmeister diese Auswahl dargestellt und nach den Auswirkungen der Meisterpflicht auf die Qualität gefragt:

„Das kann ich nicht beurteilen. Wenn er (*Anm.: Der Fotograf*) seine Kunden findet, ist er gut. Wenn er seine Kunden nicht findet, hat er Pech gehabt. Aber kaufmännisch ist er mal zumindest dort, wo er hingehört. Das hat mit der Qualität nichts zu tun. Es geht nur um die Lebensqualität der Fotografen.“

Persönlich hat sich Michael Weinwurm auf Grund des Preisdrucks aus der Kindergarten- und Hochzeitsfotografie zurückgezogen. Aktuell beschäftigt er sich mit Portrait- und Eventfotografie und ist auf der Webseite der Universität Wien als einziger beauftragter Fotograf für Abschlussfeiern genannt. Alle Studierende die sich an einer Abschlussfeier über *Univis* anmelden, müssen auch ihr Einverständnis für die „Veröffentlichung zu Bestellzwecken der anlässlich der Akademischen Feier gemachten Aufnahmen auf der Website der Foto Weinwurm GmbH.“ geben.

7. Zusammenfassung

Als die Muse fotografieren lernte

Die Geschichte der europäischen Literatur beginnt mit der griechischen Antike bei den Dichtern Homer und Hesiod.²¹⁶ Sie schrieben – wenn es sich um echte Personen handelt, was umstritten ist – die *Ilias*, die *Odysee* und die *Theogonie* in Epen und Versen auf, die ihnen die „Musen“ vorgesungen und rezitiert haben. Homer und Hesiod sammelten Volksgedichte und Lieder, würde man heute sagen. Der Gesang der Muse ist die Stimme des Volkes.

Diese Art mündlicher Übertragung (Oralität) geht mit der Erfindung des griechischen Alphabetes in einem langjährigen Prozess zur Literalität (Schriftlichkeit) über. Die Revolution der Schrift ist ein Grundstein unserer Kultur, wie wir sie heute kennen. Der amerikanische Professor für klassische Philologie, Eric. A Havelock, nannte sein Buch zu diesem Übergang humorvoll: „Als die Muse schreiben lernte“: „The Muse Learns to Write“. Mit der Etablierung der Schrift hörte die Muse auf dem Poeten Versen ins Ohr zu flüstern – und begann sie selbst nieder zu schreiben.²¹⁷

Die Muse ist eine schöne Metapher für das Volk. Die griechischen Poeten sammelten Erzählungen, die aus den Reihen der Mitmenschen zu ihren Ohren gelangten und schrieben sie auf Pergament oder Papyrusbögen auf. Bis zur Erfindung des Buchdrucks wurden diese mühevoll abgeschrieben.

Einen kleinen Schritt weiter auf der Zeitachse gewinnt die Menschheit auch die Möglichkeit sich visuell auszudrücken. Zeichnen und Malen sind eine hohe Kunst. Auch technische Hilfsmittel, wie etwa die frühe Fotografie, sind zuerst ein Monopol der Eingeweihten. Schließlich lernt die Muse aber selbst zu fotografieren.

Die Fotoindustrie macht es ihr möglich; die Digitalisierung und das Internet bietet ihr die Möglichkeit der schnellen Verbreitung. Wenn die Muse im 21. Jahrhundert

²¹⁶ Vgl.HAVELOCK, ERIC A.: *Als die Muse schreiben lernte*. Yale University Press, 1992, S. 39

²¹⁷ Vgl.HAVELOCK, ERIC A.: *Als die Muse schreiben lernte*. Yale University Press, 1992

eine kurze Botschaft versenden will, so kann sie dafür ein Handyfoto aufnehmen, genauso wie sie diese schriftlich oder sprachlich vermitteln könnte. Die digitale Fotografie wird zu einem interpersonellen Kommunikationsmedium, vergleichbar mit der Sprache. Jedes Kind kann durch die Betätigung des Auslösers schneller fotografieren, als es eine schriftliche Botschaft schicken kann.

Der neuen Umgang mit visuellen Botschaften macht die Fotografie zu einem alltäglichen Begleiter. Bildern werden heutzutage in unvorstellbar großer Menge produziert und in Sekundenbruchteilen verbreitet, was aber auch dazu führt, dass sie einen Teil ihrer ursprünglich zugeschriebenen „Magie“ opfern müssen. Wenn man Fotografien anfangs noch für einen Abbild der Natur gehalten hat, so haben sie durch den massiven Gebrauch ihre Glaubwürdigkeit eingebüßt. Denn mit der digitalen Fotografie gingen neue Möglichkeiten der Bildmanipulation einher und die Betrachter beginnen Bilder genauso wie Texte zu hinterfragen.

Immer wenn einer breiten Masse der Gebrauch eines neuen Mediums ermöglicht wird, sprechen Medientheoretiker von einer Demokratisierung. Benachteiligte sozialer Schichten bekommen durch neue Medien eine Stimme, die sie bisher nicht hatten. Es besteht die Hoffnung, dadurch mehr Gerechtigkeit zu schaffen. Die erhöhte Partizipation im digitalen Zeitalter führt zu neuen Berufsbildern, zu neuen Möglichkeiten politischer Mitbestimmung und zu einer demokratischen Teilnahme der Bevölkerung. So entsteht parallel zum professionellen Fotojournalismus der Bürgerjournalismus. Amateurfotos und -videos, sowie schriftbasierte Blogbeiträge oder Zeitungsartikel, koexistierten neben dem professionellen Betrieb, bis eine Unterscheidung zwischen beiden Gruppen unmöglich wird.

Dass die Muse ihren Freundinnen Fotografien zuschickt – ein Iconic Turn: Bilder statt Sprache – erschien dem Poeten zwar lächerlich, aber war ihm letztendlich egal. Als sie jedoch anfang „professionell“ zu fotografieren, entstand der Konflikt mit dem Berufspoeten. Die Digitalisierung der Fotografie brachte den Berufsfotografen eine unfassbar große Konkurrenz. Jeder Kamerabesitzer ist nun Fotograf. Die etablierten Fotografen verlieren ihr Monopol, ihre Machtposition, ihren Ruf und sprechen von einer Krise der Fotografie. In dieser angespannten Situation entschloss sich Österreich für eine Reglementierung des Fotografengewerbes. Den Amateuren soll nicht erlaubt werden, entgeltlich zu fotografieren. Der „Muse“ sei das Fotografieren ohne Ablegung einer speziellen Prüfung nicht zuzutrauen, vor allem deswegen nicht, weil sie keine kaufmännische Ausbildung hätte und somit dem etablierten

Berufstand schaden würde. So lassen sich humorvoll die Aussagen des Wiener Innungsmeisters interpretieren.

Interessant ist die Entwicklung der Fotografie unter dem Aspekt ihrer Digitalisierung, weil der entstandene Konflikt mit den Reaktionen auf jedes neue Medium in der Geschichte vergleichbar ist. In dem Moment, wo die Partizipation steigt und die Existenz ganzer Berufsgruppen bedroht wird, gibt es Gewinner und Verlierer der Medienentwicklung.

Ziel meiner Arbeit war es, diese zwei Positionen – die der Amateure und der Professionellen, der Kulturoptimisten und der Diskurspessimisten – gegenüber zu stellen. Dabei betrachtete ich auf der einen Seite die Medientheoretiker der Demokratisierung (Enzensberger, Brecht, Lessig), dazu noch zeitgenössische Literatur und geschichtliche Vergleiche, auf der anderen Seite aber auch Äußerungen der Berufsfotografen in Massenmedien, sowie ein von mir geführtes Interview mit dem Wiener Innungsmeister der Berufsfotografen.

Zu den wichtigsten Erkenntnissen meiner Recherche zähle ich, dass Reaktionen auf Medienumbrüche geschichtlich zyklisch sind und immer wiederkehrend auftreten. Dabei ist die digitale Ära ein Wettrennen, um immer neuere technische Innovationen in Medien und um noch mehr Partizipation – wodurch sich aber auch Konflikte aufstauen. Doch abseits der Diskurse zum digitalen Bilderstreit verschwindet im Alltag die Grenze zwischen Amateur und Profi immer weiter. Aus dem *Consumer* und *Producer* entsteht der *Prosumer*.²¹⁸

In den letzten Wochen vor der Abgabe meiner Arbeit lassen Diskussionen auf fachlicher und politischer Ebene eine Befreiung des österreichischen Fotografiegewerbes in naher Zukunft erahnen. Es wird interessant zu beobachten sein, wie sich diese Öffnung auf die lokale Fotografie auswirken wird, falls diese durch den Nationalrat im Herbst 2012 angestoßen wird.

Im Gesamtkontext der Mediengeschichte ist die technisch-visuelle Kommunikation ein junges Medium und wird mit Sicherheit noch viele Veränderungen mit sich bringen. Keine 20 Jahre sind vergangen, seit dem die Massen Zugang zu digitalen Kameras haben: ein Staubkorn auf der Zeitachse der Mediengeschichte.

²¹⁸ Vgl. BARTH, MANUELA: Die Stunde der Amateure. Zum Amateurbegriff im Prozess der Digitalisierung der Fotografie. In ZIEHE, IRENE / HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009 S.85

A. Literaturverzeichnis

- ALBRECHT, CLEMENS; WOLF-ANDREAS, LIEBERT/ METTEN, THOMAS (HRSG.): *Wörter lügen manchmal, Bilder immer*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2007
- AMELUNXEN, HUBERTUS VON; GRAY, MICHAEL (HRSG.): *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Fotografie durch William Henry Fox Talbot*. Berlin: Nishen, 1989
- ASSMANN, JAN: Die Frühzeit des Bildes: Der altägyptische Iconic Turn. In HUBERT, BURDA/ MAAR, CHRISTA (HRSG.): *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 2004, S. 304–323
- BARTH, MANUELA: Die Stunde der Amateure. Zum Amateurbegriff im Prozess der Digitalisierung der Fotografie. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (HRSG.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S. 85–101
- BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. 13. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985
- BAUDELAIRE, CHARLES; SCHUMANN, HENRY (HRSG.): *Der Künstler und das moderne Leben: Essays, "Salons", intime Tagebücher*. Leipzig: Reclam, 1994
- BAUDRILLARD, JEAN; WOLFGANG KEMP, HUBERTUS VON AMELUNXEN (HRSG.): Kap. Das perfekte Verbrechen. In *Theorie der Fotografie IV 1980-1995*. München: Schirmer/Mosel, 2000
- BELTING, HANS: *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C.H.Beck, 1984
- BENJAMIN, WALTER: Kleine Geschichte der Fotografie. In TIEDERMANN, ROLF / SCHWEPPENHÄUSER, HERMANN (HRSG.): *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, 1977, S.368–385
- BERGER, JOHN/ MOHR, JEAN: *Eine andere Art zu erzählen*. Fischer Verlag, 2006

- BERGER, JOHN: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek b. Hamburg, 2000(1974)
- BOEHM, GOTTFRIED: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In HUBERT, BURDA/ MAAR, CHRISTA (HRSG.): *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 2004, S. 28–44
- BÖHME, GERNOT: *Theorie des Bildes*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1999
- BOURDIEU, PIERRE: *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2006
- BRECHT, BERTOLT: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. [Original 1932]. In PIAS, CLAUS/ ENGELL, LORENZ/ FAHLE OLIVER/ VOGL JOSEPH/ NEITZEL BRITTA (HRSG.): *Kursbuch Medienkultur: Die massgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt DVA, 1999, S.259–264
- BRECKNER, ROSWITHA: *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Transcript, 2010
- BRITTON, JAMES: *Language and learning*. Penguin Books, 1970
- BROCKMEIER, JENS: *Literales Bewußtsein, Schriftlichkeit und das Verhältnis von Sprache und Kultur*. München: Wilhelm Fink, 1997
- BRÜNING, JAN: Das Drama auf der Hinterbühne. Pressefotografen und die Digitalisierung der Pressefotografie. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (HRSG.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S. 57–73
- BURDA, HUBERT: Iconic turn weitergedreht. In HUBERT, BURDA/ MAAR, CHRISTA (HRSG.): *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 2004, S.9–15
- BURDA, HUBERT (HRSG.): *In medias res: Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. München: Petrarca, 2010
- BURDA-STENGEL, FELIX: *Andrea Pozzo und die Videokunst: neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*. Berlin: Gebr. Mann, 2001
- CARMEN SOTH, ALEC SOTH: *Brighton Picture Hunt*. Photoworks, 2010
- CARTIER-BRESSON, HENRI: *Meisterwerke*. München: Schirmer/Mosel, 2004

- CRARY, JONATHAN: Die Modernisierung des Sehens. In WOLF, HERTA (HRSG.): *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band I.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S.67–82
- DOTZLER, BERNHARD J.: Analog/digital. In ROSLER, ALEXANDER/ STIGLER, BERND (HRSG.): *Grundbegriffe der Medientheorie.* Paderborn: Wilhelm Fink, 2005, S. 9–16
- ENARD, WOLFGANG ET AL.: Molecular evolution of FOXP2, a gene involved in speech and language. NATURE, 418 08 2002, Nr. 6900, 869–872
- ENGELL, LORENZ: *Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte.* Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1992, Edition Pandora
- ENZENSBERGER, HANS M.; GLOTZ, PETER (HRSG.): *Baukasten zu einer Theorie der Medien: kritische Diskurse zur Pressefreiheit.* München: Fischer, 1997, Ex libris Kommunikation 8
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: *Palaver. Politische Überlegungen 1967–1973.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979
- FLUSSER, VILÉM: *Für eine Philosophie der Fotografie.* 11. Auflage. Göttingen: European Photography, 2011
- GEIMER, PETER: *Theorien der Fotografie zur Einführung.* Hamburg: Junius, 2009
- GIESECKE, MICHAEL: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998
- GOMBRICH, ERNST: *Die Geschichte der Kunst.* Band 16. überarb. Auflage, Berlin: Phaidon, 1996
- GOODMAN, NELSON: *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995
- GOODY, JACK/ IAN WATT/; GOODY, JACK/ IAN WATT/ GOUGH, KATHLEEN (HRSG.): *Entstehung und Folgen der Schriftkultur. Konsequenzen der Literalität.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997
- GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (HRSG.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute.* Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S.8–36

- HAARMANN, HARALD: *Geschichte der Schrift. Von den Hieroglyphen bis heute*. München: C.H.Beck, 2002
- HAVELOCK, ERIC A.: *Als die Muse schreiben lernte*. Yale University Press, 1992
- HOLSCHBACH, SUSANNE: *Kontinuität und Differenzen zwischen fotografischer und postfotografischer Medialität*. (URL: http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/)
- HOLSCHBACH, SUSANNE: Einleitung. In WOLF, HERTA (HRSG.): *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2: Diskurse der Fotografie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.7–22
- HOLSCHBACH, SUSANNE: Fotokritik in Permanenz. Flickr als praktische Bildwissenschaft. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (HRSG.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Berlin: Waxmann, 2009, 77–85
- HUMBOLDT, WILHELM VON: *Schriften zur Sprachphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1963
- JONAS, HANS: Kap. Die Freiheit des Bildens: Homo Pictor und die Differentia des Menschen. In *Zwischen Nichts und Ewigkeit. Drei Aufsätze zur Lehre vom Menschen*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1963
- KEEN, ANDREW: *The Cult of the Amateur: How blogs, MySpace, YouTube, and the rest of today's user-generated media are destroying our economy, our culture, and our values*. New York: Random House, 2008
- KEEN, ANDREW: *Die Stunde der Stümper. Wie wir im Internet unsere Kultur zerstören*. München: Hanser, 2008
- KITTLER, FRIEDRICH: Geschichte der Kommunikationsmedien. In HUBER, JÖRG/ ASSMANN, ALEIDA (HRSG.): *Raum und Verfahren: Interventionen*. Basel / Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1993, S. 169 – 188
- KÖPPL, RAINER M.: *Mediensemiotik*. UTB, 2013 (in Arbeit)
- KRIEGELSTEIN, MANFRED: Die Fotografie hat obsiegt! Phasen in der Entwicklung eines fotografischen Autodidakten in der digitalen Zeit. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (HRSG.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Münster: Waxmann, 2009, S. 73–77
- LEIBOVITZ, ANNIE/ SONTAG, SUSAN: *Women*. New York: Random House, 1999
- LESSIG, LAWRENCE: *The future of ideas: The fate of the commons in a connected world*. New York: Random House, 2001

- LÖFFLER, PETRA: Bilderindustrie: Die Fotografie als Massenmedium. In KÜMMEL, ALBERT/ SCHOLZ, LEANDER/ SCHUMACHER ECKHARD (HRSG.): *Einführung in die Geschichte der Medien*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2004, S. 95 – 125
- LOLEIT, SIMONE: „The Mere Digital Process of Turning over Leaves“. Zur Wort- und Begriffsgeschichte von „digital“. In SCHRÖTER, JENS/ BÖHNKE, ALEXANDER (HRSG.): *Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript, 2004, S.193–215
- LUHMANN, NIKLAS: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998
- LUNENFELD, PETER: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In STIEGLER, BERND (HRSG.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 344-362 Auflage. Stuttgart: Reclam, 2010
- MCLUHAN, MARSHALL: *Understanding media: The extensions of man*. New York: McGraw-Hill, 1964, vii, 359
- MILLER, RUSSELL: *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History: The Story of the Legendary Photo Agency*. New York: Grove Press, 1999
- MITCHELL, WILLIAM J.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986
- MITCHELL, WILLIAM J.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge: MIT Press, 1992
- MITCHELL, W.J.T.: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008
- MÖLLER, BERND: *Geschichte des Christentums in Grundzügen*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 2011 (10.Auflage)
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Unzeitgemäße Betrachtungen: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. Band 2, Leipzig: Kröner, 1922
- PALFREY, JOHN/ GRASSER, URS: *Generation Internet. Die Digital Natives: Wie sie leben. Was sie denken. Wie sie arbeiten*. München: Hanser, 2008
- RANDALL, DAVID: *The universal journalist*. Pluto Press, 2000
- REICHERT, RAMÓN: *Amateure im Netz: Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*. Bielefeld: transcript, 2008
- RITCHIN, FRED: *After Photography*. New York: W.W. Norton, 2008

- SAUERLÄNDER, WILLIBALD: Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus. In HUBERT, BURDA/ MAAR, CHRISTA (HRSG.): *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 2004, S.407–427
- SCHNEIDER, RETO U.: Eine Revolution aus 0 und 1. Was bedeutet digital? – Über die große Karriere der kleinsten Informationseinheit. NZZ Folio Nr. 2 Februar 2002
- SCHNITZLER, NORBERT: *Ikonoklasmus - Bildersturm: theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996
- SCHREITMÜLLER, ANDREAS: *Alle Bilder lügen: Foto, Film, Fernsehen, Fälschung*. Konstanz: UVK, 2005
- SCHRÖTER, JENS: Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? In SCHRÖTER, JENS/ BÖHNKE, ALEXANDER (HRSG.): *Analog, Digital - Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript, 2004, S. 335–355
- SONTAG, SUSAN: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2010 (Erste Auflage 1980)
- STEIN, PETER: *Schriftkultur. Eine Geschichte des Schreibens und Lesens*. Darmstadt: Primus, 2010 (2006)
- ULRICH, WOLFGANG: Bilder zum Vergessen. Die globale Industrie der ‚Stock Photography‘. In GRITTMANN, ELKE / NEVERLA, IRENE / AMMANN ILLONA (HRSG.): *Global, lokal, digital - Fotojournalismus heute*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008, S.51–62
- WIDMANN, HANS: *Vom Nutzen und Nachteil der Erfindung des Buchdrucks – aus der Sicht des Zeitgenossen des Erfinders*. Mainz: Verlag der Gutenberg-Gesellschaft, 1973
- WIESING, LAMBERT: *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005
- WOLFGANG KEMP, HUBERTUS VON AMELUNXEN: *Theorie der Fotografie III 1945-1989*. München: Schirmer/Mosel, 1983

B. Abbildungsverzeichnis

3.1.	Bilderfamilie nach William J. Mitchell	14
3.2.	Beispiele für Zeichenformen nach Charles Sanders Peirce	16
3.3.	Beispiel der Unterscheidung Bild-Bildträger-Bildsujet anhand des Gemäldes von Leonardo da Vinci	18
3.4.	Allan McCollums „Surrogate Paintings“	19
3.5.	Georges Seurat: „Un Dimanche à la Grande Jatte“. 1884 - 1885, Öl auf Holz, 71 × 104 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.	22
4.1.	Hubert Burda vergleicht die Idee des Kaisers Augustus sein Por- trait auf die römische Münze drucken zu lassen, mit dem heutigen Slogan der Plattform Youtube	30
4.2.	Der Comiczeichner Karl Berger spielt mit der Vorstellung eines bildliebenden Gottes.	31
4.3.	Ein Flickr-User hat auf einem Pressefoto alle Foto- und Videoka- meras markiert, die den amerikanischen Präsidenten Barack Obama aufnehmen. 25 Juli 2008, Berlin.	40
5.1.	Die Website <i>Flickr.com</i> lädt ihr UserInnen ein, ihre privaten Erleb- nisse anhand von Fotografien zu <i>teilen (share)</i> , zu <i>zeigen (show)</i> und zu <i>erzählen (tell)</i>	47
5.2.	Aktion des Künstlers Erik Kessel, der alle an einem einzigen Tag auf Flickr hochgeladenen Bilder druckte und sie in zwei begehba- ren Galerieräumen ausstellte. Seine Zuschauer lädt er ein, in der „Bilderflut zu schwimmen“.	51
5.3.	Eingabefeld für Statusmeldungen auf Facebook	52
5.4.	Eine Auswahl aus dem Fotografieflow anhand der auf dem Blog <i>Fotofangen</i> ausschließlich visuell kommuniziert wird.	53
5.5.	Spielendes Mädchen. Fotograf: Jean Mohr.	63

5.6.	Das Cover der Februarausgabe der Zeitschrift <i>National Geographic</i> aus dem Jahr 1982.	64
6.1.	„ <i>Fine Art</i> “ nach Meisterfotograf Martin Rauchenwald, „Fotograf des Monats“ in Kärnten.	67
6.2.	Aufnahmen mit der iPhone-Applikation <i>Hipstamatic</i>	76
6.3.	Aufnahmen der 7-jährigen Carmen Soth.	78
6.4.	Werbung der <i>Bergedorfer Zeitung</i>	80
6.5.	Von US-Soldaten im Jahr 2006 im Abu-Ghraib-Gefängnis (Irak) gemachte Folteraufnahmen.	83
6.6.	Aufnahme während einer Heuschreckeninvasion im Jahr 1952 in Iran, durch den österreichischen Fotografen Erich Lessing. Heute wären Bilder iranischer Fotografen schon im Netz, bevor man aus Europa in den Iran aufbrechen könnte.	92
6.7.	Bildbeispiele unter dem Schlagwort <i>Liebe</i> auf der Seite der Agentur für Stockfotografie <i>Getty Images</i>	94

C. Quellenverzeichnis

- Abbildung 3.1: MITCHELL, WILLIAM J.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, S. 19.
- Abbildung 3.2: Beispiele für die Zeichenformen nach Charles Sanders Pierce.
<http://www.brewes.de/bilder/kategorie/popup/verkehrsschilder-gebotsschilder-getrennter-rad-und-fu-weg-1597.jpg>
http://2.bp.blogspot.com/-K9PyB8xql1U/T1XMGZam6vI/AAAAAAAAADBY/3Ybr5BBZooQ/s1600/hand_groß_orange.jpg
http://www.nassaucountyny.gov/agencies/CountyExecutive/images/StopSign_000.JPG
- Abbildung 3.3: Beispiel der Unterscheidung Bild-Bildträger-Bildsujet anhand des Gemäldes von Leonardo da Vinci. Grafik aus den folgenden Bilder im Netz zusammengesetzt:
http://www.billerantik.de/gallery2/main.php/d/45378-1/018_da_Vinci_Mona_Lisa_R.jpg
<http://www.oelgemaelde.com/img/massivholzrahmen-goldrot.jpg>
http://smarthistory.khanacademy.org/assets/images/images/leo_mona_face.jpg
- Abbildung 3.4: Allan McCollums "Surrogate Paintings"
<http://allanmccollum.net/amcnet2/album/plastersurrogates3.html>
- Abbildung 3.5: Georges Seurat: „Un Dimanche à la Grande Jatte“. 1884 - 1885, Öl auf Holz, 71 × 104 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.
<http://static.kunstgemeinde.de/altemeister/large/4687.jpg>
- Abbildung 4.1: Hubert Burda vergleicht die Idee des Kaisers Augustus sein Portrait auf die römische Münze drucken zu lassen, mit dem heutigen Slogan der Plattform Youtube. Grafik aus den folgenden Bilder im Netz zusammengesetzt:
http://sammler.com/mz/images/stoll_augustus_vorne.jpg
<http://vectorian.com/wordpress/wp-content/uploads/2010/06/youtube.jpg>

- Abbildung 4.2: Der Comiczeichner Karl Berger spielt mit der Vorstellung eines bildliebenden Gottes.
http://www.zeichenware.at/comics/comic_oh_gott/neuest_77.jpg
- Abbildung 4.3: Ein Flickr-User hat auf einem Pressefoto alle digitalen Foto- und Videokameras markiert, die den amerikanischen Präsidenten Barack Obama aufnehmen. 25 Juli 2008, Berlin. Das Bild entnahm ich Susanne Holschbachs Aufsatz zur praktischen Bildwissenschaft anhand von Flickr-Bildern. HOLSCHBACH, SUSANNE: Fotokritik in Permanenz. Flickr als praktische Bildwissenschaft. In ZIEHE, IRENE /HÄGELE, ULRICH (Hrsg.): *Digitale Fotografie, Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*. Berlin: Waxmann, 2009, Vgl. S.78
- Abbildung 5.1: Screenshot der Flickr-Startseite. <http://www.flickr.com/>
- Abbildung 5.2: Aktion des Künstlers Erik Kessel, der alle an einem einzigen Tag auf Flickr hochgeladene Bilder druckte und sie in 2 begehbare Galerieräume ausstellte. Seine Zuschauer ladet er ein, in der „Bilderflut zu schwimmen“.
<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2061763/Artist-Erik-Kessels-places-1m-Flickr-images-single-room-Foam-gallery-Amsterdam.html>
- Abbildung 5.3: Eingabefeld für Statusmeldungen auf Facebook. Screenshot.
<http://www.facebook.com/>
- Abbildung 5.4: Eine Auswahl aus dem Fotografieflow anhand der auf dem Blog Fotofangen ausschließlich visuell kommuniziert wird.
<http://fotofangen.blogspot.com/>
- Abbildung 5.5: Spielendes Mädchen. Fotograf: Jean Mohr. BERGER, JOHN/ MOHR, JEAN: *Eine andere Art zu erzählen*. Fischer Verlag, 2006, S. 55.
- Abbildung 5.6: Das Cover der Februarausgabe der Zeitschrift *National Geographic* aus dem Jahr 1982. <http://www.famouspictures.org/mag/images/8/8b/Nationalgeographic.jpg>
- Abbildung 6.1: Laut fotografen.at „Fotograf des Monats“ in Kärnten. Martin Rauchenwald: http://www.martinrauchenwald.com/l7_gallery/fineart/
- Abbildung 6.2: Selbsterstellte Aufnahmen mit *Hipstamatic*.

- Abbildung 6.3: Aufnahmen der 7-jährigen Carmen Soth. CARMEN SOTH, ALEC SOTH: *Brighton Picture Hunt*. Photoworks, 2010.
- Abbildung 6.4: Werbung der *Bergedorfer Zeitung*
http://www.bergedorfer-zeitung.de/multimedia/archive/01070/LESERREPORTER_tas_1070133b.jpg
- Abbildung 6.5: Von US-Soldaten im Jahr 2006 im Abu-Ghraib-Gefängnis (Irak) gemachte Folteraufnahmen.
<http://marvinlindsay.typepad.com/.a/6a00d83451b54369e20154352bfcdbd970c-800wi>
- Abbildung 6.6: Aufnahme während einer Heuschreckeninvasion im Jahr 1952 in Iran, durch den österreichischen Fotografen Erich Lessing. Heute wären Bilder iranischer Fotografen schon im Netz, bevor man aus Europa in den Iran aufbrechen könnte.
<http://www.magnumphotos.com/image/C.aspx?VP3=TranslateURL&OriginalURLForRewriting=image/PAR224432.html>
- Abbildung 6.7: Bildbeispiele unter dem Schlagwort *Liebe* auf der Agentur für Stockfotografie *Getty Images*. Fotos von Rebecca van Ommen und Tim Hawley.
<http://www.gettyimages.at/Search/Search.aspx?contractUrl=2&language=de&family=creative&p=liebe&assetType=image>

D. Linkverzeichnis

- Marsiske, Hans-Arthur: Eine Mutation trennt Mensch und Affe. In: Der Spiegel. 15. August 2002. <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,209530,00.html>
- Grünzel, Stephan: Vorlesung 2005/2006 an der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller- Universität Jena. http://www.stephan-guenzel.de/Material/WiSe0506_BildphilosophiePPT.pdf
- Seitter, Walter: http://www.lacan.at/seiten_LA/seitter.html
- Prensky, Marc: <http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>
- Kluge, Alexander: Hubert Burda – “Wir erleben die digitale Revolution” In: Welt Online. <http://www.welt.de/kultur/article12739275/Hubert-Burda-Wir-erleben-die-digitale-Revolution.html>
- Curto, Jeff: Vorlesung an College of DuPage. <http://photohistory.jeffcurto.com/archives/717> (Stand: 14. Dezember 2011)
- Zelechowski, Eva: “Wir haben die Beerdigung von Polaroid verhindert”. In: Der Standard, Dezember 2011 <http://derstandard.at/1319182385030/>
- DSLR-Forum <http://www.dslr-forum.de/showthread.php?t=928566&page=3>
- Hack, Günter: Erste Lichtfeldkamera für Konsumenten. In: ORF.at <http://news.orf.at/stories/2087804/2085338/>
- Ng, Ren: Digital Light Field Photography (Dissertation). 2006 <http://www.lytro.com/renng-thesis.pdf>
- Sawall, Achim: Zahl der Handybesitzer steigt auf 61 Millionen. In: Golem.de September 2011. <http://www.golem.de/1109/86476.html>

- The Moholy-Nagy Foundation http://www.moholy-nagy.com/Chronology_1.html
- Kunstprojekt Naniwa 2006. <http://naniwa2006.blogspot.com>
- Schulz von Thun: Vier Ohren Modell. <http://www.vier-ohren-modell.de/>
- Toprak, Mehmet: Warum Digitalfotos lügen. In: Netzwelt.de Juli 2010.
<http://www.netzwelt.de/news/83305-kommentar-digitalfotos-luegen.html>
- Werbung der Redaktion Photoscala. Internationales Magazin für Photographie.
<http://www.photoscala.de/Artikel/Drei-Stunden-photoshoppen>
- Rauchenwalt, Martin: http://www.martinrauchenwald.com/17_gallery/fineart/
- Friedrich Lötze <http://www.meisterfotograf.at/>
- Meisterwerke der Meisterfotografie <http://meisterfotografie.antville.org/>
- „wiesel“: Online gegen Print - Das ist Brutalität. 2005.
<http://www.malmoe.org/artikel/funktionieren/831>
- United States Securities and Exchange Commission <http://sec.gov/Archives/edgar/data/1326801/000119312512034517/d287954ds1.htm>
- Bückner, Teresa Maria: Foto-Sharing. Filter für Gefühle. November 2011.
In: Frankfurter Allgemeine Blogs. <http://faz-community.faz.net/blogs/deus/archive/2011/11/30/foto-sharing-filter-fuer-gefuehle.aspx>
- Hipstamatic Application http://hipstamatic.com/the_app.html
- Instagram Application <http://instagr.am/>
- Instagram Blog: We're the 2011 App Store iPhone App of the Year!
<http://blog.instagram.com/post/13928169232/>
- Spencer, Ante E.: Financing to Value Instagram at \$500 Million.
In: The Wall Street Journal. März 2012. <http://on.wsj.com/x9MZeA>
- Instagram Blog: We're the 2011 App Store iPhone App of the Year!
<http://blog.instagram.com/post/13928169232/>

- Booth, Hannah: The genius behind Alec Soth's Brighton biennial success. September 2010. In: The Guardian. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/sep/19/alec-carmen-soth-brighton-biennial>
- Zhang, Michael: Photog without Work Visa Enlists 7-Year-Old Daughter's Help for Exhibition. September 2010. In: PetaPixel.com <http://www.petapixel.com/2010/09/23/photog-without-work-visa-enlists-7-year-old-daughters-help-for-exhibition/>
- Davies, Lucia: Soth's seven-year old daughter shoots his entry of the UK's biggest annual exhibitions. In: Dazed Digital. <http://www.dazeddigital.com/photography/article/8534/1/brighton-photo-biennial-alec-soth>
- M.R.: Bürger verkauft eure Fotos! In: Bilderwerk3. Dezember 2010. <http://www.bildwerk3.de/2010/12/02/burger-verkauft-eure-fotos-fragen-an-daniel-holle-tvtype-gmbh/>
- Tait, Robert. Weaver, Matthew: How Neda Agha-Soltan became the face of Iran's struggle. Juni 2009. In: The Guardian. <http://www.guardian.co.uk/world/2009/jun/22/neda-soltani-death-iran>
- Krista, Mahr: Neda-Agha-Soltan, 2010. In: Time. <http://ti.me/oBzNUY>
- World Press Photo Award <http://www.worldpressphoto.org/content/jury-appoints-special-mention>
- Lens Culture. <http://www.lensculture.com/worldpress2011.html>
- Alphonso, Don: Kleine Kulturgeschichte des Digitalbildhasses. November 2011. In: Frankfurter Allgemeine. Blogs. <http://faz-community.faz.net/blogs/deus/archive/2011/11/14/kleine-kulturgeschichte-des-digitalbildhasses.aspx>
- Castella, Tom de: Five ways the digital camera changed us. January 2012. In: BBC News Magazine. <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-16483509>
- Schuler, Thomas: Bürgerjournalismus im Netz: "Realität, die nicht verschwindet". 2008. Süddeutsche Zeitung. www.sueddeutsche.de/digital/1.524575-2

- Stellungnahme der Deutschen Journalistinnen- und Journalisten-Union (dju) in ver.di zum Thema „Bürgerjournalismus“, Billig-Reporter und Pseudo-Pressenausweise
<http://www.verdi.de/dju/aktuell/themen/buergerjournalismus>
- Lang, Brent: CNN Lays Off 50 Staffers After Employee Appreciation Week. November 2011. In: Reuters.com <http://www.reuters.com/article/2011/11/11/idUS39879393020111111>
- Corbis Images <http://www.corbisimages.com/>
- Getty Images <http://www.gettyimages.at> <http://www.flickr.com/help/gettyimages/>
- Leue, Vivien: Microstocks. Umsatz mit Urlaubsbildern. 2009. In: Spiegel.de <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,650708,00.html>
- “Erfolgreich ist, wer auch erfolgreich aussieht.”
In: Werbung der Wirtschaftskammer Wien.
http://www.fotografen.at/wien/EinladungWEB_2_210510.pdf
- Fotolia <http://de.fotolia.com>
- Shit Photojournalists Like
<http://shitphotojournalistslike.tumblr.com/post/2942680446/judging-amateurs>
- Berufsfotografen Österreichs: <http://www.fotografen.at/home/pressefotograf.html>
- Freie Digitalfotografie in Österreich. Verein für freigewerbliche Digitalfotografie.
http://www.freiefotografie.org/?page_id=40
- Gesetzestext:
http://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1993_775_0/1993_775_0.html

E. Abstract

Nach einer langen Zeit der Menschheitsgeschichte, in der Bilder eine Seltenheit waren, kommt es durch den Iconic Turn zu einer Bildrevolution. Die Digitalisierung der Fotografie ermächtigt jede und jeden zum Fotografieren und das Internet sorgt für die unmittelbare Verbreitung der visuellen Botschaften. Fotografie wird somit ein interpersonelles Kommunikationsmedium, ähnlich der Schrift. Dabei verliert sie die ihr ursprünglich zugeschriebene Beweiskraft und nähert sich, was die Glaubwürdigkeit betrifft, immer mehr der Schrift an.

Durch die Digitalisierung der Fotografie erfolgt eine Vereinfachung der technischen Mittel, die eine radikale Erhöhung der medialen Partizipation unterstützt. Diese Entwicklung lässt sich anhand der Medientheorien von Magnus Enzensberger, Bertolt Brecht und Lawrence Lessig als Mediendemokratisierung beschreiben. Im Gegensatz dazu sprechen die professionellen Medienproduzenten von einer Entprofessionalisierung der Fotografie und von einer Krise des gesamten Berufsstandes. Dabei ist die Situation in Österreich ein Spezialfall, da hierzulande das Fotografiengewerbe (noch) streng reglementiert ist.

Fragestellungen

Wie reagieren die Theoretiker bzw. die Medienproduzenten (Amateure und Professionelle) auf die Digitalisierung der Fotografie? Wie verändert sich das Medium durch die erhöhte Partizipation?

Methoden

Die Arbeit ist eine Gegenüberstellung zweier Positionen: der Demokratisierung und der Entprofessionalisierung digitaler Fotografie. Als Methode dient der Vergleich mediengeschichtlicher und medientheoretischer Ansätze mit den Äußerungen zeitgenössischer Medienproduzenten und Kulturkritiker. Ein von mir geführtes

Interview mit dem Wiener Innungsmeister der Berufsfotografen gibt Einblick in die lokale Problematik des restriktiven österreichischen Fotografiegewerbes.

Ergebnisse

Medienumbrüche verursachen im geschichtlichen Vergleich dieselben wiederkehrenden Debatten. Die im digitalen Zeitalter beschleunigte Medienentwicklung verstärkt die alten Konflikte. In der Praxis führt die erhöhte mediale Partizipation zu einer Verschmelzung der Grenze zwischen Amateuren und professionellen Medienproduzenten. Aus dem Consumer und dem Producer geht der digitale Prosumer hervor.

CURRICULUM VITAE



Name **LUIZA-LUCIA PUIU**
E-Mail luiza.puiu@gmail.com
Webseite www.luizapuiu.com
Geburtsort Timisoara, Rumänien
Geburtsdatum 26.07.1989

BILDUNG

- 2007 – 2012
- Diplomstudium am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
- seit 2011
- Bachelorstudium am Institut für Soziologie, Universität Wien
- WS2011/2012
- Tutorin mehrerer Lehrveranstaltungen
- SS2012
- Studienassistentin im Mentoring-Bereich
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
- bis 2007
- Nikolaus Lenau Gymnasium, Timișoara, Rumänien

BERUFLICHE ERFAHRUNG

- seit 2009
- Fotojournalismus und Online Medienbetreuung
- Beiträge und Fotoreportagen für *Decât o revistă*, *National Geographic Traveler*, DATUM, Progress u.a.
 - Externe Community Mitarbeiterin für *ORF.at*
- seit 2005
- freie Mitarbeiterin der Fotoagentur *Mediafaxfoto*

SPRACHEN

Rumänisch (Muttersprache), Deutsch und Englisch

Wien, 6. Juni 2012